# BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI
E TELEVISIVI

Ranieri: *Montgomery Clift, lo spostato* - Bertieri: *Susumu Hani, Fumio Kamei ed il documentario giapponese* - Autera: *Il festival dei Popoli* - Dorigo: *Topografia dell'oggetto.*

Note, recensioni e rubriche di: *CHITI, DWORKIN, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
*EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA*
ANNO XXVIII - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1967

# Sommario



---


SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

# Bianco e Nero

***Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi***

**Anno XXVIII - n. 2**

**febbraio 1967**

*Direttore*

Floris L. Ammannati

*Condirettore responsabile*

Leonardo Fioravanti

*Redattore capo*

Ernesto G. Laura

*Direzione e Redazione*

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

*Amministrazione*

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

*Abbonamenti*

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.


# Notizie varie

Lutti del cinema — È morto il 2 febbraio, a Roma, *Tito Marconi*, 69, ex-presidente di Cinecittà; il 3, a Chicago, *Scott Williams,* 68, attore pellerossa (« Capo Nuvola Tonante ») del cinema « western » hollywoodiano; il 7, a Burbank (California), *Richard L. Breen,* 47, sceneggiatore (« Oscar » 1953 col film *Titanic*) e regista del cinema hollywoodiano; ancora il 7, a Montecarlo (Principato di Monaco), *Martine Carol,* 46, attrice del cinema francese, che negli anni '50 impersonò l'ideale di « sex-appeal » del momento (in Italia interpretò il drammatico *La spiaggia* di Lattuada); il 15, a San Diego di California, *Sig Ruman* (Siegfried Rumann), 82, caratterista del cinema hollywoodiano (*Stalag 17*); il 18, a Hollywood, *Antonio Moreno,* 80, attore del cinema americano, d'origine spagnola (« bel tenebroso » e « amante latino » negli anni '20, poi caratterista); il 20, a Encino (California), *Smiley Burnette,* 55, di leucemia, caratterista, comico e cantante del cinema « western » americano (fu la « spalla » di Gene Autry, Roy Rogers e altri « divi » del filone); il 23, a Varsavia, *Leonard Buczkowski,* 66, pioniere del cinema polacco (produsse il primo film polacco del dopoguerra, sull'occupazione nazista); il 24, a Los Angeles, *Charles Beaumont,* 38, sceneggiatore del cinema e della tv americani.

Coproduzioni fra Francia e U.R.S.S. — Nel quadro della intensificazione dei rapporti culturali fra Francia e Unione Sovietica, le cinematografie dei due Paesi hanno deciso di realizzare tre film in coproduzione: *'39,* dal romanzo di Victor Hugo, *Lucien Leuwen,* dal romanzo di Stendhal, per la regia di Claude Autant-Lara e *La révolution* di Frédéric Rossif.

Chiuso il « caso » Pasolini per « La ricotta » — Il « caso » Pasolini per *La ricotta,* accusato a suo tempo di vilipendio della religione, è definitivamente chiuso. Come si ricorderà il tribunale aveva condannato il regista-scrittore a quattro mesi di carcere; Pasolini fece ricorso contro la sentenza e la Corte d'Appello lo assolse « perché il fatto non costituisce reato »; a questo punto, il Procuratore Generale ricorse lui in Cassazione. Ora la Cassazione ha dato ragione a quest'ultimo ricorso, applicando però l'amnistia, chiesta dallo stesso Procuratore Generale.

Pirandello e Soldati in telefilm — Anche L'Italia si sta facendo avanti con una produzione di telefilm a livello internazionale. La Ultra film di Turi Vasile ha infatti annunciato due serie di derivazione letteraria, l'una basata su tredici racconti di Luigi Pirandello (dalle « Novelle per un anno »), l'altra da sei racconti di Mario Soldati.

I « Globi d'oro » 1967 — L'Associazione della Stampa Estera in Italia ha assegnati i suoi premi cinematografici annuali per il film italiano. Il « Globo d'oro » per il miglior film è stato attribuito a *Signore e signori* di Pietro Germi, quello per il migliore attore a Totò per *Uccellacci e uccellini,* quello per la migliore attrice a Lisa Gastoni per *Svegliati e uccidi.*

La Metro nega « Via col vento » alla tv — La M.G.M. ha rifiutato l'offerta fattale da una compagnia televisiva americana di trasmettere per una sola volta sul telescher-

mo *Via col vento* (1939) di Victor Fleming. La compagnia aveva offerto alla casa cinematografica dieci milioni di dollari per quell'unica serata, pari a oltre sei miliardi di lire. (Il caso del successo finanziario di *Via col vento* rimane abbastanza unico nella storia del cinema in quanto aumenta regolarmente ad ogni riedizione: dopo aver incassato sinora in tutto il mondo circa ottanta milioni di dollari, pari a quasi cinquanta miliardi di lire, la Metro si appresta a rieditare il film per la settima volta).

Pearl S. Buck cede i diritti cinematografici — Pearl S. Buck, premio Nobel per la letteratura, autrice di popolari romanzi d'ambiente cinese come *La buona terra* e *Stirpe del drago*, ha ceduto al produttore David Wolper ogni diritto di riduzione cinematografica, televisiva o teatrale dell'intera sua opera, compresi gli inediti.

Ichikawa scopre Topo Gigio — Kon Ichikawa ha scoperto Topo Gigio, il fortunato pupazzo creato da Maria Perego per la televisione italiana e che già fu protagonista di un film italiano per ragazzi. *Topo Gigio e la guerra del missile* è il titolo del film che con la collaborazione di Maria Perego, Ichikawa girerà in Giappone.

È nata una nuova associazione di circoli del cinema — A una nuova associazione di circoli del cinema ha dato vita l'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale Italiana) nell'intento di ristrutturare in modo nuovo la propria attività cinematografica. Il nuovo organismo si chiama Unione Circoli Cinematografici ARCI.

Rilancio di Fred Zinnemann — Fred Zinnemann è tornato in primo piano con la regia di *A Man for All Seasons*, dal dramma di Robert Bolt. L'Associazione dei Registi Cinematografici Americani (Directors Screen Guid) gli ha assegnato infatti il premio per la migliore regia dell'anno e la Associazione Stampa Estera a Hollywood il « globo d'oro » per lo stesso film.

Tre nuove riviste di cultura cinematografica — Si sta assistendo in Italia ad un certo rifiorire di riviste dedicate al cinema. Tre nuove pubblicazioni hanno infatti preso vita quasi contemporaneamente: a Roma *Film mese*, diretta da Fabio Rinaudo e edita da Riccardo Redi, a Genova *Cinema e teatro*, diretta da Mauro Manciotti, ancora a Roma *Cinema e film*, diretta da Adriano Aprà.

Jonesco sullo schermo — *Il rinoceronte*, la più nota commedia di Eugène Jonesco, dopo una versione a disegni animati di qualche anno fa, sarà ora ridotta in film a Hollywood, per iniziativa del produttore Martin Ransohoff. Protagonista, nei panni di Beranger, sarà Peter Sellers.

Cacoyannis al Metropolitan — Un altro regista cinematografico esordisce nella regia di un'opera lirica: il greco Michael Cacoyannis ha accettato di mettere in scena al Metropolitan di New York *Il lutto si addice ad Elettra* di Marvine Levu, tratta dal dramma di Eugene O'Neill.

Un documentario su Dziga Vertov — Il regista sovietico Leonid Makhnach ha realizzato il documentario *La vita com'è* (t.l.), che si propone di illustrare la vita, le teorie e l'opera di Dziga Vertov, ospitando anche interviste con vari cineasti fra cui Ivens e Rouch. La vedova di Vertov, Elizaveta Vertova-Svilova, ha collaborato alla sceneggiatura.

I 90 anni di Giuseppe Becce — Il cinema tedesco ha festeggiato con una solenne cerimonia all'Accademia delle Arti di Berlino il 90° compleanno del compositore Giuseppe Becce, tuttora vivace e attivo. Becce vive in Germania dal 1900 ma è italiano, essendo nato e cresciuto a Padova. Nel 1912 impersonò Wagner in un film muto; dalla scoperta del sonoro è uno dei compositori più illustri di musica da film del cinema tedesco, collaboratore di Trenker di Fanck e di altri registi. In Italia ha composto il commento della *Cena delle beffe* di Blasetti.

Dopo trent'anni vedremo « Bezhin lug » — Sergej Jutkevič ha ricostruito sulla base di circa 1200 inquadrature fisse il film inedito e incompiuto di Sergej Ejzenštein *Bezhin lug*, le cui copie erano andate perdute nell'incendio degli studi della Mosfilm, avvenuto durante la guerra. Il film, che narra come un giovane « pioniere » scopra un complotto e venga ucciso dai kulaki, fu a lungo osteggiato dalle autorità durante il periodo stalinista e accusato di « formalismo », sicché non poté mai vedere la luce.

Ancora film su Maigret — Dopo Gabin e Cervi, per citare i più recenti, un altro attore impersonerà sullo schermo il commissario Maigret dei romanzi polizieschi di Georges Simenon. Si tratta del tedesco Heinz Ruhmann in un film del suo Paese, a colori.

# I cortometraggi vincitori del premio di qualità (I° trimestre 1965)

Sono stati assegnati dall'apposito comitato di esperti i primi premi di qualità per i cortometraggi da quando è entrata in vigore la nuova legge sul cinema. I premi si riferiscono ai cortometraggi presentati al Ministero nel 1° trimestre 1965, ma sono stati assegnati nel 1967.

Ecco i premiati:

DUE PREMI DA DIECI MILIONI DI LIRE: 1) *Alla ricerca di Franz Kafka* di Ernesto G. Laura (Corona Cinematografica - v. giudizio di G. Gambetti in « Bianco e nero », anno XXV, n. 4-5, aprile-maggio 1964; 2) non assegnato;

OTTO PREMI DA SETTE MILIONI: 1) *Felice Natale* di Cecilia Mangini (prod. Patara - v. giudizio di C. Bertieri nel n. 8-9, agosto-settembre 1964, pag. 95); 2) *Ritratto del padre* di Camillo Bazzoni (prod. del regista - v. giudizio di C. Bertieri nel n. 8-9, 1964, pag. 97 e nel n. 10, ottobre 1964, pag. 95); 3) *Vita privata* di Alessandra Mann (prod. Vette Filmitalia); 4) *Ed ho sempre lavorato* di Adriana Cenni (prod. Cherici); 5) *Processioni in Sicilia* di Michele Gandin (prod. Patara); 6) *Vecchia Napoli* di Libero Bizzarri (prod. dal regista); 7) *Addio Roberto* di Antonio de Gregorio (prod. Borio); 8) *Noi insistiamo* di Gianni Amico (prod. del regista - v. giudizio di P. Zanotto nel n. 7-8, luglio-agosto 1965, pag. 160);

VENTI PREMI DA CINQUE MILIONI E MEZZO: 1) *Monachesi uno e due* di Gianfranco Alliata (prod. Nasso); 2) *Migratori* di Carlo Prola (prod. Palombelli); 3) *Rapsodia sarda* di Elio Gagliardo (Corona Cin.); 4) *Il circo, ieri e oggi* di Libero Bizzarri (prod. del regista); 5) *Il saluto* di Vincenzo Gamna (Corona Cin.); 6) *L'iradiddio* di Pino Zac (Corona Cin. - v. giudizio di G. Rondolino nel n. 1, gennaio 1965, pag. 76); 7) *Meridionali a Roma* di Luciano Malaspina (prod. Nasso); 8) *Racconto di Novelli* di Massimo Mida (prod. Patara); 9) *Gilda* di Giuseppe Ferrara (prod. Patara); 10) *Il consumo* di Vittorio Armentano e Agostino Bonomi (prod. Vette Filmitalia); 11) *Le ragazze dei grandi magazzini* di Giuseppe Ferrara (prod. Garetti); 12) *Un giorno dopo l'altro* di Mario Carbone (prod. Magrì); 13) *Gruppo uno* di Emilio Marsili (prod. SEDI); 14) *La quieta febbre* di Romano Scavolini (prod. Magrì); 15) *Il mondo è delle donne* di Pino Zac (prod. Zebra film — questo disegno animato faceva parte, come introduzione, del film di Bolognini *La donna è una cosa meravigliosa*); 16) *Il passo più lungo* di Elio Gagliardo (Corona Cin.); 17), 18), 19, 20) non assegnati.

# La scomparsa di Carl Vincent

Il 21 febbraio è scomparso a Roma, in seguito ad un attacco cardiaco, a 65 anni, Carl Vincent. Belga, Vincent è stato fra i pionieri della cultura cinematografica nel suo Paese, pubblicando una *Storia del cinema* che, aggiornata e integrata dall'autore, fu tradotta anche in italiano. Nel secondo dopoguerra si era trasferito in Italia, dove proseguì i suoi studi e insieme mantenne i collegamenti fra il cinema belga e gli organismi cinematografici italiani. Fu docente di storia del cinema al Centro Sperimentale di Cinematografia e fondò presso l'Università di Padova, dove era stato lettore di lingua francese, il Centro Cinematografico, grazie al quale fu compilata, ad esempio, la prima Bibliografia generale sul cinema. *Bianco e nero,* che lo ebbe per diversi anni attivo collaboratore, ne ricorda con simpatia la figura.

# Montgomery Clift, lo spostato

*di TINO RANIERI*

Il congedo da Montgomery Clift evoca per noi, prima d'ogni altro suo personaggio portato sullo schermo, uno per il quale era stato scelto e che poi non ha avuto il suo volto: l'Emilio Brentani di « Senilità ». Forse è stato un grande convegno mancato, il più grande di tutti, per un attore che pure s'era fatto un punto d'onore nello scegliersi da sé solo, senza interferenze, ciascuno dei propri « characters » cinematografici.

Era uno sveviano. Brentani, con la sua senilità morale, il Nitti di « Una vita », squalificato perché non sa tradurre neppure il suo orgoglio in fatto attivo, l'Arcetri di « Un marito », una spossatezza immensa che non riesce a risarcirsi nell'avvenimento, questi protagonisti della crisi delle convenzioni si trovano con Clift misteriosamente riaffioranti sull'altra sponda dell'Atlantico, ringiovaniti d'una generazione, a noi ulteriormente ravvicinati. In questo senso Montgomery Clift era il maggiore eroe del comportamento che il cinema americano avesse generato. Il suo cinema era americano, lui molto meno. Ripetiamo che l'unica frontiera che Clift riconoscesse era il comportamento umano. Nessun'altra. La labile consonanza dell'uomo con se stesso, lo studio di un'attitudine che di rado si concilia col passo degli eventi, con un luogo, con una storia.

Era perciò uno spostato. Non l'uomo decadente di tanta letteratura inizio di secolo, non il filosofastro vagabondo della narrativa sul Trenta, non l'onesto nella boscaglia dei mariuoli, non il rivoluzionario in anticipo. Piuttosto un essere tradito dalla sua stessa vocazione, dal desiderio di perfezione, dall'ambiguità che può trovarsi anche nella solitudine. È stato sovente il suo personaggio, e l'uomo non doveva essere troppo diverso. Svevianamente Clift nei film era tradito dal fatto « di avere il destino altrove ». Restare inerte di

fronte a questa constatazione, o forzarla col coraggio o il raggiro, erano due maniere uguali e contrarie di portare in luce l'inettitudine del fondo.

Cinematograficamente era venuto su nel '48, anno travagliato per Hollywood, tempo di rapide illusioni e delusioni, di sangue nuovo e di paure ormai storiche per l'America (prima fra tutte quella che Biddle chiamò « la paura della libertà »). Certe teste forti della regia dopoguerra già si preparavano alla marcia indietro. Altri si addestravano a velare gli impulsi « neorealistici » sotto le forme della parabola. Tutti noi spettatori tenevamo gli occhi bene aperti, specialmente dinanzi ai nomi nuovi. I nomi nuovi, proprio perché non ancora qualificabili, potevano osare qualcosa di più.

Nel film d'esordio, *Red River* (Il fiume rosso) Montgomery Clift è il nome nuovo tra due nomi vecchi, Howard Hawks e John Wayne. A lui Hawks affida la spranga da inserire sotto il western tradizionale, ossia il compito della revisione; e Wayne è il personaggio da revisionare. Clift è portavoce delle cose che non bastano più, dei luoghi che vanno revisitati con gli occhi della seconda guerra mondiale. Il West cinematografico è tra questi luoghi uno dei più essenziali, perché è un luogo-mentalità, un luogo-modello, che il pubblico si era abituato a considerare senza età, senza materiali interessi, senza trascorrere di generazioni. Ma qui vediamo invece il « cowboy » invincibile, l'uomo di *Stagecoach,* mummificarsi nel potere conquistato come un despota imbroglione, e il suo giovane antagonista rivendicare per le terre dell'Ovest la trasformazione del progresso. Chi dei due è il pioniere, ora? Sebbene il conflitto finisca con una ruvida riconciliazione, l'eredità è trasmessa, lo spettatore viene posto in grado di scegliere fra due tempi diversi del West. E Clift ha già reso operante il suo primo saggio di distanziamento, di dissidenza disarmata. Egli capisce che l'esortazione antica di Whitman è diventata per il giovane americano degli anni atomici un'esperienza imprescindibile: « Non ricevere più le cose di seconda e terza mano, non guardare attraverso gli occhi dei morti, non nutrirti di spettri nei libri ».

È il neorealismo. Tuttavia Clift non può dirsi un attore neorealistico, neppure agli inizi. Neppure ricordando che ha girato il suo secondo film in Europa e che De Sica nel '53 gli ha fatto interpretare *Stazione Termini.* Non nei personaggi creati, che sono sempre un passo al di là della protesta, spesso non completamente chiari, esterni all'ideologia, disadatti allorché si trovano dalla parte della ragione com'erano stati scomodi dalla parte del torto. Più che altro

Clift è un verificatore di diseguaglianze il quale pensa che assorbire una parte di tali diseguaglianze, farsene passivo sperimentatore, sia in mancanza di meglio un modo di combatterle. È un disincanto che l'uomo d'Europa non conosce più. Ma Clift è a suo modo, l'abbiamo detto, un uomo che sta dove non gli tocca; un europeo in America. Per molti anni prima di lui lo era stato Henry Fonda, che ritroverà poi le sue radici naturali nell'impulso « intercontinentale » degli anni di Kennedy. Allora, nel dopoguerra, Clift poteva soltanto sentire (e sostenere) la propria americanità come un ulteriore motivo di disagio. Del resto quando è acquisito al cinema egli non è un nome nuovo, in lui il « realism » trova un terreno già arato in molte direzioni. Altro motivo di sconcerto. Perché se Clift è stato l'attore che a Hollywood si è scelto di persona i propri soggetti — e anche questa voce va presa con beneficio d'inventario — prima, sulla scena, aveva recitato molto e accettando ciò che gli offrivano. Aveva respirato aria nuova e aria vecchia senza poter fare scelte determinanti. Non era affatto un viaggiatore senza bagagli, com'erano invece altre buone scoperte dell'America postbellica, i Burt Lancaster, i Robert Mitchum, i Robert Ryan, ecc.

Molti lo ritengono un prodotto dell'Actor's Studio, forse perché la carriera cinematografica di Clift e l'attività dell'Actor's hanno la stessa data di nascita, il 1948; o forse perché talune interpretazioni di Clift sembrano improntate ai famosi precetti di quella scuola. Ma non va dimenticato che nel '48 l'esordiente di *Red River* ha ben quattordici anni di teatro dietro di sé, avendo cominciato da ragazzo; e che se ad esempio *Wild River* (Fango sulle stelle, 1960), in cui è diretto da Elia Kazan, appare nella forma e nella sostanza un film derivato e dall'Actor's e dal rooseveltiano Group Theatre, il sodalizio tra Clift e Kazan risale a un incontro del '42 per la messinscena di « The Skin of Our Teeth » a Broadway (dove Clift faceva la parte di Caino) e anche la collaborazione tra l'attore e il Group è stata saltuaria e occasionale. A teatro Clift ha fatto di tutto, mischiando e contraddicendo, costruendosi un professionismo non una coscienza. Abbiamo sott'occhio una foto del '35 nella quale è in divisa da principino della famiglia reale inglese in « Jubilee », un musical di Moss Hart. Stava bene in uniforme e il teatro gliene ha fatto indossare parecchie: in « There Shall Be No Night » di Sherwood, commedia interventista in cui Clift era a fianco della coppia classica Alfred Lunt- Lynn Fontanne. Nello stesso « The Skin of Our Teeth » di Wilder, già citato (un anno di repliche al Plymouth Theatre); in

« You Touched Me! » di Tennessee Williams. Sono esperienze positive, naturalmente. Ma quando l'attività cinematografica di Clift avrà inizio, lo metteranno al bivio. Egli sarà giovane e vecchio simultaneamente. Lo rimarrà sempre. Ce lo presentano vestito da « cowboy », ma ha già in sé i personaggi di Dreiser e di Henry James. Alle esigenze diverse dei film terrà fede con una specie di attenzione assorta, che sostituisce la convinzione. Non ha fatto l'Actor's ma sa che gli conviene recitare la parte del giovane « che viene dall'Actor's ». È una malizia che gli riesce perfettamente, ma i film che interpreta — li abbia scelti di persona o meno, non conta — lo smascherano agli occhi dell'intenditore. Di rado sono film d'équipe, facciamoci caso. Non sono i film a domanda e risposta, compatti, sincroni, che il cinema nato dall'Actor's prescrive, ma opere a piani inclinati, con dislivelli, compartimenti stagni, sordità reciproche, dove Clift, quand'anche sia il più bravo come spesso gli capita, fa ancora la figura dello spostato.

Lo rimettono in divisa per *The Search* (Odissea tragica, 1948) di Fred Zinnemann. È un soldato d'occupazione nella Germania postbellica e aiuta un piccolo profugo a ritrovare sua madre. Un ruolo tutto dettagli, il carattere del meno militare degli occupatori, un « vincitore » sbalestrato che s'ingegna a dare una mano non tanto per giovare a un bambino quanto per chiedere scusa all'Europa. Che esistesse un Europa primo amore per i giovani soldati americani del '45, è dato che ormai ha varcato i limiti della cronaca sentimentale e della sociologia. Ma Clift al solito è arrivato troppo tardi perché la guerra in Europa fosse la sua realtà. Gli spetta la realtà delle macerie e dei magazzini UNRRA, ha di nuovo sbagliato tempo. Preposto agli uffici delle « displaced persons », non c'è nessuno più « displaced » di lui.

Gli eroi di pace piacciono al pubblico del '48. Clift è in ascesa. Lo cercano registi che sanno valorizzare i loro attori. Senza dubbio lo ha individuato bene William Wyler, dandogli il volto di Townsend Morris in *The Heiress* (L'ereditiera, 1949) tratto da « Washington Square » di Henry James. Wyler è maestro di ambiguità e sa scegliersi le sue « piccole volpi »; per lui non c'è rispettabilità che non si riveli tarlata come non c'è malvagità che non celi all'interno raffinati motivi di rappresaglia. Townsend lo scalatore sociale, il cacciatore di dote, è per Wyler un gentile mostro in cui la cattiveria è inferiore alla goffaggine, anzi a una stolida inerzia morale. Sbaglia tutto, gioca con disordine i suoi fascini, si fa abbindolare prima dal padre dell'ereditiera,

poi da lei stessa. Il ritratto preciso di una aggraziata, vanitosa inettitudine. Quando alla chiusa del film Katherine Sloper sbarra porte e finestre per escluderlo per sempre dalla sua vita, c'è una vittima dentro la casa ma un'altra — Townsend stesso — fuori dell'uscio. Chi ha detto che non può esservi vittima malvagia? E un dubbio molesto s'insinua nello spettatore su questo rapporto di vanità e di vendette al di qua e al di là del muro di Washington Square. Non si tratta più d'un dramma di sentimenti offesi, ma d'una storia sulla stupidità interessata e sulla pochezza di due classi a confronto. È comprensibile come Clift e il cinema americano più accorto pensassero subito dopo *The Heiress* alla controprova, che è « An American Tragedy » di Dreiser, sullo schermo *A Place in the Sun* (Un posto al sole, 1951); dove c'è ancora la scalata all'ereditiera, e un'analoga rancorosa inefficienza da parte del giovane arrivista, e un analogo reciproco squallore di vita. Solo che il cronachismo brutale di Dreiser spinge i fatti verso un esito che l'aristocratico gusto di James aveva voluto scartare o dimenticare: delitto e condanna a morte.

Tra *The Heiress* e *A Place in the Sun* Clift gira *The Big Lift* (La città assediata, 1950) di George Seaton, sul « corridoio aereo » dei rifornimenti americani durante il blocco di Berlino. È un film debole e anche come recitazione il meno consistente, il meno « scelto » dell'attore se si eccettua l'infelice *I Confess* (Io confesso, 1953) di Alfred Hitchcock. Quello tra Clift e Hitchcock è un incontro freddissimo su strutture interamente sbagliate. Sbagliate, diciamo, non solo per Clift ma anche per Hitchcock, il quale crede evidentemente che tra esoterica e metafisica il passo sia breve, e inciampa nel modo più grossolano nel rischioso equivoco con il risultato che persino la parte a lui più congeniale del soggetto, l'indagine poliziesca, appare insolitamente pedestre. Gli manca l'ammicco umoristico, la sportività irrazionale dei suoi momenti buoni, e Montgomery Clift non è un uomo che possa aiutarlo validamente su quella via. Resta la curiosità puramente esteriore di conoscere Clift anche in abito talare.

Invece *A Place in the Sun* non era stato un film esteriore. Aveva i suoi errori, lo avevano maltrattato la produzione, la censura preventiva, e da noi in particolar modo il doppiato. Ma ne veniva fuori ugualmente uno studio psicologico rilevante e un'analisi sarcastica sull'etica dei mezzi nella società post-puritana degli anni folli. Sullo schermo in verità l'ambientazione era stata ravvicinata ai giorni nostri ma l'indicazione di un momento già storicizzato risultava abbastanza evidente, quell'epoca di straordinarie quanto trascurate frat-

ture sociali che avrebbero portato di corsa l'America dal ruggito alla bancarotta. E si capisce vedendo il film di George Stevens come a suo tempo Ejzenštein avesse desiderato di narrare *An American Tragedy* per lo schermo, non solo quale saggio di alienazione capitalistica ma anche quale lontano derivato dei grandi testi dostoievskiani. Il Clive interpretato da Clift simboleggia ancora una volta il portato d'un errore di prospettive tipico degli anni venti americani, la confusione tra successo e « divismo », tra bellezza e sicurezza, tra fortuna e superomismo (Hollywood ha naturalmente le sue responsabilità nel vasto abbaglio). Clive che è povero ha per motto « odio i poveri » come Scott Fitzgerald, e fitzgeraldianamente Sandra Wickers, la sua ereditiera, non è solo multimiliardaria ma è anche la bella tra le belle; la scelta per questa parte di Elizabeth Taylor, la mediocrissima attrice Taylor del '50, non fa una grinza, perché la vocazione di Clive è appunto di « sposare Hollywood ». Ecco che su queste premesse si può anche uccidere come in sogno, come interpretando un ruolo al cinema, la modesta donnetta che ti attraversa la strada (Shelley Winters). A noi pare che giustamente il regista Stevens abbia inteso spogliare Clive dai suoi originari paramenti patologici, per tentare invece un discorso infinitamente più circostanziato e additare al pubblico nella sua vera latitudine il senso di « tragedia americana ».

A questo punto Clift è un attore assai richiesto. Nel '53 gira tre film. Tuttavia è ancora un uomo sulla soglia, e se il professionista si mostra solidissimo, intorno all'uomo aleggia una incertezza che si riflette nei rapporti di produzione e nella considerazione della stampa pubblicitaria americana. In quattro anni Clift è passato attraverso sei o sette diverse case cinematografiche. Tutti si sono detti contenti di lui ma i contratti continuano ad essere a breve scadenza. Clift stesso non incoraggia iniziative più prolungate nel tempo e le grosse società non amano i vagabondi, nel cinquanta: al vertice, Hollywood è rimasta ancora quella del primato mondiale degli anni d'oro. Poi c'è un altro inconveniente che gli specialisti della produzione, gli esperti nelle statistiche del successo, i « casting directors » hanno già notato: Clift non fa coppia. Trovargli una partner è ogni volta un problema, e bisogna cambiarle continuamente, quando non si voglia assegnare l'attore a quei film commercialmente pericolosi in cui non c'è elemento femminile o quasi (*The Search, The Big Lift*). Con le attrici di buon nome il rapporto si fa subito antagonistico. Certo *The Heiress* non è un film d'amore, *A Place in the Sun* non può esserlo, *I Confess* non dev'esserlo; lo stesso *The Big Lift,* sotto altri interessi, è il rac-

conto d'una frode amorosa. In seguito la filmografia di Clift diventerà la parata degli amori falliti, e quando ciò non si verifica e un « lieto fine » (per così dire) si profila, o è una forzatura degli sceneggiatori rispetto al testo letterario di base — vedi *The Young Lions* (I giovani leoni, 1958) dove Noah sopravvive alla guerra e torna dalla moglie anziché cadere per mano nazista come nel romanzo di Irwin Shaw — o risulta puramente simbolico, sottomesso ad altri temi più importanti (*Wild River*). Per la strategia di Hollywood, l'attore che incorre in questo difetto non è mai un divo. Infatti Clift non lo sarà mai. Si producono però delle cose curiose, insolite. Succede che le poche intese « au pair » con un'attrice Clift le raggiunga, ad esempio, con Marilyn Monroe e in un film come *The Misfits* (Gli spostati, 1960) dove tra i due non è previsto un incontro d'amore; o ancora con Elizabeth Taylor, diva costruita pezzo per pezzo e in apparenza agli antipodi di tutto ciò che è il mondo artistico di Clift. È significativo che soltanto con la Taylor egli interpreti ben tre film: oltre a *A Place in the Sun, Raintree County* (L'albero della vita, 1957) e *Suddenly, Last Summer* (Improvvisamente l'estate scorsa, 1959). Significativo, perché questo avvicinamento ha la sua spiegazione. Come Clift, la Taylor è una spostata della politica cinematografica americana (e lo era, in maniera più evidente, la Monroe). Il fenomeno si configura diversamente solo perché nelle due attrici manca un reattivo individuale, quell'irrigidimento tra istintivo e intellettuale che Clift, meno disponibile a Hollywood per le sue esperienze teatrali precedenti, oppone fino all'ultimo sia pure in modo scombinato e scontroso. Ma è lo stesso fenomeno: la Taylor, e la Monroe, risultavano spiazzate perché sono state spinte con violenza al di sopra del sistema, e hanno penato ad adattarvisi. Si sa com'è finita la pena di Marilyn, e poco prima un film, scritto per lei da chi la conosceva bene, Arthur Miller, aveva tracciato una volta per tutte la sua biografia in questo senso. *The Misfits* appunto; che Montgomery Clift facesse parte dello stesso film diventava quasi inevitabile. Quanto a Elizabeth Taylor, essa supererà la propria condizione d'oggetto divizzato se — come ora ha cominciato a fare — sceglierà da sé la propria carriera momento per momento: la ricetta che a Clift non è bastata. Intanto, negli anni di cui parliamo, trovarsi al di sopra del sistema come Liz o al di sotto come Clift sono due forme opposte di smarrimento, che rendono sia l'una che l'altro « personaggio passivo, atto cioè più a rispecchiare e a subire una situazione che a determi-

narla » come dice Ettore Capriolo tracciando appunto la biografia critica della Taylor.

In Italia (*Stazione Termini*) tra Clift e Jennifer Jones questo tipo di comprensione, d'inconfessata solidarietà, non si stabilisce. Non è colpa di Clift. *Stazione Termini* è il film dei malintesi, delle alleanze false. De Sica offre soltanto le cornici, ma è Zanuck a controllare il sistema e Jennifer Jones sotto l'apparente morbidezza è una ferrea ispettrice di Zanuck. Meravigliato, spaesato, lontano da ciò che conosce e da ciò che desidera conoscere, Clift ritrova sul *set* italiano gran parte dei pericoli che sta tentando di evitare da anni. Fino a un certo punto questo disinganno soccorre il suo personaggio, gli disegna in volto qualcosa di più patetico, rende lui — l'italiano della coppia — più disancorato del personaggio femminile, americano passeggero. Solo fra i treni della stazione romana, Clift è l'uomo dei ritardi incolmabili. E meno è responsabile di questi ritardi, più lo avvolge un senso di colpevolezza di dovere mancato. Tutti e tre i film del '53 sono storie di vocazioni vacillanti per lui: il religioso, l'amante, il militare. Il militare è il trombettiere di *From Here to Eternity* (Da qui all'eternità), dal romanzo di James Jones. Un romanzo, come si ricorderà, sulla crisi delle uniformi. Canzonatoriamente Jones suggeriva che non esistono ordine e fede nell'esercito finché esso non viene chiamato al feroce mestiere per cui è stato costituito, la guerra (mestiere è la parola esatta giacché il romanzo s'occupa in prevalenza di soldati di carriera, « firmaioli »). La guerra provvidenziale scioglie amori proibiti, risolve querele noiose, cancella le piccole sudicerie e le insopprimibili efferatezze della disciplina. Si passa dalla servitù alla grandezza d'un colpo solo, non appena sul campo ci è passata la bufera di Pearl Harbour. Solo che il piccolo trombettiere Clift è preso di nuovo in controtempo. Egli sta conducendo una sua guerra americana contro americani. Ha ucciso un sottufficiale che ha seviziato un suo amico. Nessuna meraviglia che ritornando alle linee per la guerra « autorizzata » venga a sua volta ammazzato da una sentinella americana. Proprio nel personaggio del trombettiere il film *From Here to Eternity* ombreggia un poco il duro sarcasmo di James Jones, procurando che due soldi di patriottismo correggano quella miserevole fine: ma Clift da sé solo è più eloquente della sua sceneggiatura. Il tema, il tipo e i palliativi censorii si ripetono assai simili anni dopo in *The Young Lions,* dove l'ebreo Noah non deve aspettare lo sbarco in Normandia per incontrare il nemico, ma è costretto a battersi sera dopo sera dietro le baracche della caserma contro i

suoi connazionali che in fatto di razza la pensano come i nazisti. In seguito la guerra in Europa diviene quasi la bonifica di Noah, la sua americanizzazione violenta; e accettandola il giovane ebreo sa che la fine delle operazioni militari non sarà ancora per lui il ritorno alla pace. Quando all'ultima pagina del romanzo di Irwin Shaw una fucilata tedesca dell'ultima ora lo abbatte, ed egli muore come il soldatino di Remarque, sta pronunciando una esaltata invocazione contro le ingiustizie che verranno, e si può scorgere in lui, non che l'ultimo caduto della seconda guerra, il primo della terza. È chiaro che qui Hollywood deve emendare, e il regista Dmytryk lo fa frettolosamente: Noah non muore e torna in famiglia per viverci cent'anni felice e contento. Restano di Shaw le indicazioni tragiche, non quelle funeste. Lo scrittore stesso dopo aver visionato il film non ha nascosto la sua contrarietà: « Hanno pettinato i miei leoni » ha detto in quella circostanza, aggiungendo a proposito del personaggio di Noah: « Hanno voluto farne un fortunato e ne han fatto tutt'al più un sopravvissuto ».

La parola si attaglia a Clift, un po' lugubremente, anche fuori schermo. Nel maggio del 1956 l'attore ha avuto il grave incidente automobilistico che ha fatto temere per la sua vita, gli ha sconciato il viso e lo ha costretto a ricorrere a una plastica facciale. Si pensa che non reciterà più. Si attribuisce alla disgrazia la sua lunga assenza dagli schermi, ma i film di Clift s'erano interrotti già due anni prima: nel '54 aveva fatto ritorno al teatro con una nuova versione di « The Seagull » (Il gabbiano) di Cecov, da lui stesso ritradotta per quel che riguardava il ruolo di Constantin che interpretava. I « gossips » hollywoodiani parlano di un infelice amore per Elizabeth Taylor. Fatto sta che Clift riappare nel '57, a nervi tirati e con gli occhi un poco stravolti, in *Raintree County* (L'albero della vita). Porta la faccia nuova, irregolare e disarmonica, come si porta un abito fatto preso con rassegnazione in un magazzino. L'attore comunque non ha ceduto. La sua bravura e il suo stile sono immutati. È ancora lui. Forse la sua malinconia s'è fatta più perfida, ma per *Raintree County,* il suo film più commercialmente romantico (al solito gliel'hanno dato nel momento meno opportuno), quello stravolgimento funge anche da antidoto.

Clift tuttavia è di quegli uomini che tardano a guarire. Fino all'ultimo apparirà come uno smemorato che cerca il ricordo del suo volto rimasto altrove. « Spostato » anche nel volto. A suo modo il mondo del cinema gli viene in soccorso, perché ora che qualcosa gli è

*realmente* successo quel suo straniarsi bisbetico, certe incomprensibilità delle origini possono essere finalmente « interpretate ». L'irregolarità dell'attore Clift adesso si è esteriorizzata e fornisce una risposta agli interrogativi di Hollywood. Prima Clift era soltanto triste e inquieto, il che non corrisponde a un « genere » cinematografico. Ora, allucinato, imbambolato, fanatizzato, lo si può inquadrare meglio. La distruzione della sua faccia è messa a frutto, e non sempre da registi insensibili. Gli ultimi anni della carriera di Clift allineano opere di riguardo.

Qui non si allude a *Suddenly, Last Summer* di Mankiewicz, dove Clift è in pratica fuori dramma e funziona solo da elemento contestatorio. Già meglio era *Lonelyhearts* (Non desiderare la donna d'altri, 1959) di Vincent Donohue, un filmetto passato sotto silenzio ma piuttosto curato, in cui — sulla traccia d'un romanzo di Nathaniel West — il giovane idealista Adam White riceve una spietata lezione di cinismo dal suo datore di lavoro William Shrike (Robert Ryan), proprietario d'un giornale di provincia, fino a dubitare della sua vocazione e di tutti i suoi principî. Il personaggio continua a riluttare davanti alla scuola della vita, traendo sostegno e forse piacere dalla propria condizione di escluso.

Interessante anche il citato *Wild River* di Kazan. Kazan va a cercare Clift per un film che è un ricupero ironico-nostalgico degli anni di Roosevelt, durante i quali attore e regista si erano conosciuti per la prima volta. È per Kazan un addio alle grandi imprese popolari di quel tempo, simboleggiate nella bonifica agraria del Tennessee ad opera delle nuove dighe che fermeranno le periodiche alluvioni del fiume. Ma gli uomini, dice il film, stanno diventando più piccoli delle loro gesta, l'America li imborghesirà e non vi sarà diga contro il matriarcato invadente. Il giovane agente della TVA capitola davanti alla vedovella del fiume. Come in altri film precedenti Montgomery Clift si ritiene il vincitore quando non lo è più, quando le « fiumane selvagge » sono già defluite per lui.

John Huston e Stanley Kramer capiscono entrambi che ora la maniera più saggia di valorizzare l'attore è non già di farne un protagonista quanto invece un ospite inquietante, un passante nel momento cruciale d'un film. Così si originano due inserti sensazionali, poco più di due « flashes »: il cowboy suonato di *The Misfits* e il teste a carico di *Judgment at Nuremberg* (Vincitori e vinti, 1961). Personalmente crediamo che questi due ruoli brevissimi siano di Clift i più memorabili. Esempi sgomentanti di sacrificio di massa, Perce Howland che si

fa trascinare nella polvere di tutti i rodei e Rudolph Petersen sterilizzato dai medici nazisti escono abbrutiti (e più che mai inermi) dagli esperimenti di una subciviltà esanimata; e benché provengano da due mondi lontani e diversi, i due personaggi sembrano quasi integrarsi a vicenda. Certo Clift li ha interpretati con una dovizia di dettagli che sbigottisce, differenziandoli fin dove è necessario. Howland è pieno di tic, di allegrezze improvvise, e obnubilato e adattabile come un ubriaco. Petersen, nell'aula di Norimberga, è solo occhi, parla fonograficamente, perde il filo, lo ritrova; uno spettacolo di distruzione. Quando il soggetto non ha più bisogno di loro essi hanno già espresso tutto e l'eco delle loro parole condizionerà il resto del film.

A questo punto virtualmente Clift potrebbe anche rinascere al cinema. *The Misfits* e *Judgment at Nuremberg* sembrano l'inizio di una carriera, una formidabile partenza. È il caso di rifarsi attenti come al momento di *The Red River.* Ma già s'è detto che Montgomery Clift si accorda male con i tempi, le occasioni, le coincidenze, i segni fuggevoli della fortuna; ostinato a rimanere sulla soglia e a inseguire certe sue arrischiate scelte.

Per qualche verso il *Freud* (Freud passioni segrete, 1963) di Huston gli è congeniale. La psicanalisi viene a sollecitarlo di fronte dopo i riferimenti indiretti di *Suddenly Last Summer, Lonelyhearts ecc.* E malgrado il film contenga le sviste e le facilonerie che sappiamo, in Clift certe sintesi imprudenti e certe contraddizioni causate dalla pretesa « divulgativa » trovano il miglior conciliatore. Nel *Freud* cinematografico medico e malato si frammischiano e celano entrambi una parte d'immaginario nella loro rispettiva condizione, che li induce a imbrogliarsi a vicenda; quanto più è forte il desiderio di confessarsi, di giovare all'altro, di rendersi comunicabili, tanto più i meccanismi di difesa rifiutano ogni penetrabilità; chiaramente non è questa la la dottrina né il metodo di Sigmund Freud, se non in chiave grottescamente hustoniana. Ma Clift si adegua, nobilita il lato falso del film, ne capisce le riposte sollecitazioni drammatiche e anche il divertimento. Chi sa che forzando la biografia di Freud non sia sincero con la sua. Tra i mali del mondo non è mai riuscito a individuare quelli che erano davvero suoi.

Perciò non era un malato. Ma era un uomo che pagava per gli altri, dato che tardava a capirli. Montgomery Clift è morto in preda a una enorme stanchezza.

## Teatrografia

1934 **FLY AWAY HOME,** commedia di Dorothy Bennett e Irving White — **r.** : Thomas Mitchell - **int.** : Thomas Mitchell e altri, fra cui Montgomery Clift - **p.** : Theron Bamberger (Stockbridge, Massachusetts, teatro estivo - dal 15 gennaio 1935, con la stessa compagnia, al Forty-eighth St. Theatre di New York — sei mesi di repliche).

1935 **JUBILEE,** commedia musicale di Moss Hart con musiche di Cole Porter — **int.** : Melville Cooper (il re), Mary Boland (la regina), Montgomery Clift (il principe Peter), June Knigt (la ballerina di night-club), Charles Walters, May Boley, Derek Williams (dal 12 ottobre 1935 all'Imperial Th., N.Y.).

1938 **YR. OBEDIENT HUSBAND**
**EYE ON THE SPARROW**

1939 **THE MOTHER,** dramma di Karel Čapek — **int.** : Alla Nazimova e altri, fra cui Montgomery Clift (al Lyceum Th., N.Y.).
**LIFE WITH FATHER** di Russell Crouse, dal romanzo di Clarence Day — **r.** : Bretaigne Windust - **int.** : Montgomery Clift (Clarence Day jr.) ed altri (Clift dopo cinque rappresentazioni fu escluso dallo spettacolo).

1940 **THERE SHALL BE NO NIGHT,** dramma in tre atti di Robert E. Sherwood **r.** : Alfred Lunt - **scg.** : Richard Whorf - **cost.** : Valentina - **int.** : Alfred Lunt (dr. Kaarlo Valkonen), Lynn Fontanne (Miranda Valkonen), Richard Whorf (Dave Corween), Sydney Greenstreet (zio Waldemar), Brooks West (Gus Shuman), Montgomery Clift (Erik Valkonen), Elisabeth Fraser (Kaatri Alquist), Maurice Colbourne (dr. Ziemssen), Edward Raquello (magg. Rutkowski), Charles Ansley (Joe Burnett), Thomas Gomez (Ben Gichner), William Le Massena (Frank Olmstead), Claude Horton (serg. Gosden), Phyllis Thaxter (Lempi), Charva Chester (Jlma), Ralph Nelson e Robert Downing (due fotografi) - **p.** : The Playwrights Company e the Theatre Guild (dal 29 aprile 1940 all'Alvin Th., N.Y. - 56 rappresentazioni).

1942 **THE SKIN OF OUR TEETH** [conosciuta in Italia come **La famiglia Antropus**], commedia fantastica in tre atti di Thornton Wilder — **r.** : Elia Kazan - **scg.** : Albert Johnson - **cost.** : Mary Percy Schenck - **int.** : Fredric March (Mr. Antrobus), Florence Eldridge (signora Antrobus), Tallulah Bankhead (Salina), E. G. Marshall (Mr. Fitzpatrick), Remo Buffano (il dinosauro), Andrew Ratousheff (il mammuth), Dickie Van Patten (il ragazzo del telegrafo), Montgomery Clift (Henry), Frances Heflin (Gladys), Arthur Griffin (il dottore), Ralph Kellard (il professore / Mr. Tremayne), Joseph Smiley (il giudice / il candidato sconfitto), Ralph Cullinan (Homer), Edith Faversham (signorina E. Muse), Emily Lorraine (signorina T. Muse), Eva Mudge Nelson (signorina M. Muse), Stanley Prager (un usciere / un convenuto / Fred Bailey), Harry Clark (un usciere / un convenuto), Elizabeth Scott (una ragazza), Patricia Riordan (una ragazza), Florence Reed (la chiromante), Earl Sydnor Carroll Clark, Stanley Weede, Seumas Flynn, Aubrey Fassett, Stephan Cole (convenuti»), Morton DaCosta (ufficiale trasmissioni), Eula Belle Moore (Hester), Viola Dean (Ivy) - **p.** : Michael Myerberg (dal 18 novembre 1942 al Plymouth Th., N.Y. - 239 rappresentazioni).

1944 **OUR TOWN** [conosciuta in Italia come **La piccola città**], dramma in tre atti di Thornton Wilder — **r.** : Wesley McKee e Jed Harris - **int.** : Marc Connelly (il regista), Curtis Cooksey (dr. Gibbs), Evelyn Varden (signora Gibbs), Carolyn Hummel (Rebecca Gibbs) Montgomery Clift (George Gibbs), Richard Dalton (Joe Crowell), Roy Robson (Si Crowell), Donald Keyes (Howie Newsome),

Ethel Remey (signora Webb), Teddy Rose (Wally Webb), Martha Scott (Emily Webb), Parker Fennelly (Mr. Webb), Arthur Allen (prof. Willard), Alice Hill (la donna al balcone), John Paul (l'uomo nell'auditorio), Frederica Going (la donna nel box), William Swetland (Simon Stimson), Doro Merande (signora Soames), Owen Coll (Constable Warren), Jay Velie (Sam Craig), John Ravold (Joe Stoddard), Walter O'Hill (Mr. Carter) - **p.:** Jed Harris (dal 10 gennaio 1944 al City Center Th., N. Y., ripresa con la stessa regia della prima edizione - 24 rappresentazioni).

**THE SEARCHING WIND,** dramma in due tempi di Lillian Hellman — **r.:** Herman Shumlin - **scg.:** Howard Bay - **cost.:** Aline Bernstein - **int.:** Dudley Digges (Moses Taney), Cornelia Otis Skinner (Emily Hazen), Dennis King (Alexander Hazen), Montgomery Clift (Samuel Hazen), Barbara O'Neil (Catherine Bowman), Joseph de Santis (secondo cameriere italiano), Mercedes Gilbert (Sophronia), Alfred Hesse (Ponette), Edgar Andrews (primo cameriere italiano), Walter Kohler (il direttore dell'albergo), William F. Schoeller (Eppler), John Cole (capitano Heydebreck), Eric Latham (Edward Halsey), Eugene Earl (James Sears), Arnold Korff (conte Max von Stammer) - **p.:** Herman Shumlin (dal 12 aprile 1944 al Fulton Th., N.Y. - 77 rappresentazioni).

1945 **FOXHOLE IN THE PARLOR,** dramma in due tempi di Elsa Shelley — **r.:** John Haggott - **scg.:** Lee Simonson - **int.:** Reginald Beane (Leroy), Russell Hardie (Tom Austen), Ann Lincoln (Vicki King), Flora Campbell (Ann Austen), Raymond Greenleaf (senatore Bowen), Montgomery Clift (Dennis Patterson), Grace Coppin (Kate Mitchell) - **p.:** Harry Bloomfield (dal 23 maggio 1945 al Booth Th., N.Y.).

**YOU TOUCHED ME!,** dramma in tre atti di Tennessee Williams e Donald Windham, da un racconto di D. H. Lawrence — **r.:** Guthrie McClintic - **int.:** Marianne Stewart (Matilda Rockley), Catherine Willard (Emmie Rockley), Edmund Gwenn (Cornelius Rockley), Montgomery Clift (Hadrian), Norah Howard (Phoebe), Neil Fitzgerald (rev. Guildford Melton), Freeman Hammond (un poliziotto) - **p.:** Guthrie McGlintic e Lee Shubert (dal 25 settembre 1945 al Booth Th., N.Y. - 109 rappresentazioni).

1954 **THE SEA GULL,** dramma in tre atti di Anton Čechov — **adattamento:** Montgomery Clift - **int.:** Montgomery Clift (Constantin), Judith Evelyn, Maureen Stapleton, Kevin McCarthy, Mira Rostova (dall'11 maggio 1954 al Phoenix Th., N.Y. [Off - Broadway] - 40 rappresentazioni).

## Filmografia

1948 **DIE GEZEICHNETEN / THE SEARCH (Odissea tragica)** — **r.:** Fred Zinnemann - **s.** e **sc.:** Richard Schweizer - **coll. alla sc.:** David Wechsler - **f.:** Emil Haller - **scg.:** Robert Fuller - **m.:** Robert Blum - **mo.:** Hermann Haller - **int.:** Montgomery Clift, Ivan Jandl, Jarmila Novotnà, Aline MacMahon, Wendell Corey, Mary Patton, Ewart Morrison, William Rogers - **p.:** Oscar Daty e Lazar Wechsler per Praesens-Film (Zürich) / M.-G.-M. (Hollywood) - **o.:** Svizzera-U.S.A. - **d.:** M.G.M.

**RED RIVER (Il fiume rosso)** — **r.:** Howard Hawks - **s.:** dal romanzo « The Chisholm Trail » di Borden Chase - **sc.:** Borden Chase e Charles Schnee - **f.:** Russell Harlan - **scg.:** John Datu Arensma - **m.:** Dimitri Tiomkin - **mo.:** Christian Nyby - **int.:** John Wayne, Montgomery Clift, Walter Brennan, Joanne Dru, Coleen Gray, Noah Beery jr., John Ireland, Harry Carey senior, Harry

Carey junior, Paul Fix, Tom Tyler, Mickey Kuhn, Hal Taliaferro, Chief Yowlatchie, Ivan Parry, Hank Warden, Billie Self, Paul Fiero, Ray Hyke, Dan White - **p. :** Howard Hawks per la Monterey - **o. :** U.S.A. - **d. :** ENIC (poi : regionale).

1949 **THE HEIRESS (L'ereditiera)** — **r. :** William Wyler - **s.** e **sc. :** Ruth e Augustus Goetz, dal loro dramma omonimo ispirato al romanzo « Washington Square » di Henry James - **f. :** Leo Tover - **scg. :** Harry Horner e John Meehan - **cost. :** Edith Head - **m. :** Aaron Copland - **int. :** Olivia De Havilland (Catherine Sloper), Montgomery Clift (Morris Townsend), Ralph Richardson (Austin Sloper), Miriam Hopkins (Lavinia), Mona Freeman (Mary Almond), Paul Lees (Arthur Townsend), Ray Collins (Jefferson Almond), Selena Royle (Elizabeth Almond) - **p. :** Paramount - **o. :** U.S.A. - **d. :** Paramount.

1950 **THE BIG LIFT (La città assediata)** — **r., s.** e **sc. :** George Seaton - **int. :** Montgomery Clift, Paul Douglas, Cornell Borchers, O. E. Hasse, Danny Davenport - **p. :** 20th Century-Fox - **o. :** U.S.A. (girato a Berlino) -**d. :** 20th Century-Fox.

1951 **A PLACE IN THE SUN (Un posto al sole)** — **r. :** George Stevens - **s. :** dal romanzo « An American Tragedy » di Theodore Dreiser - **int. :** Elizabeth Taylor, Montgomery Clift, Shelley Winters, Anne Revere, Raymond Burr, Keefe Brasselle, Herbert Heyes, Sheppard Strudwick, Frieda Inescourt - **p. :** George Stevens per la Paramount - **o. :** U.S.A. - **d. :** Paramount.

1953 **I CONFESS (Io confesso)** - **r. :** Alfred Hitchcock - **s. :** dal dramma di Paul Anthelme - **sc. :** George Tabori e William Archibald - **f. :** Robert Burks - **scg. :** Edward S. Haworth - **cost. :** Orry-Kelly - **m. :** Dimitri Tiomkin - **mo. :** Rudi Fehr - **int. :** Montgomery Clift (Michael), Anne Baxter (Ruth), Karl Malden (Larrue), Brian Aherne (Robertson), O. E. Hasse (Keller), Roger Dann (Grandfort), Dolly Haas (signora Keller), Charles Andre (Padre Millais), Judson Pratt (Murphy), Ovila Legare (Villette), Gilles Pelletier (Padre Benoit) - **p. :** Warner Bros. - **o. :** U.S.A. - **d. :** Warner Bros.

**FROM HERE TO ETERNITY (Da qui all'eternità)** — **r. :** Fred Zinnemann - **s. :** dal romanzo di James Jones - **sc. :** Daniel Taradash - **f. :** Burnett Guffey - **scg. :** Frank Tuttle - **m. :** George Duning - **int. :** Burt Lancaster, Montgomery Clift, Frank Sinatra, Ernest Borgnine, Deborah Kerr, Donna Reed, Philip Ober, Brbara Morrison - **p. :** Buddy Adler per la Columbia Pictures.

**STAZIONE TERMINI / INDISCRETION OF AN AMERICAN WIFE** — **r. :** Vittorio De Sica - **s. :** Cesare Zavattini - **sc. :** Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, Giorgio Prosperi - **dial. :** Truman Capote - **f. :** G. R. Aldo - **scg. :** naturale - **m. :** Alessandro Cicognini - **int. :** Jennifer Jones (Mary Forbes), Montgomery Clift (Giovanni Doria), Gino Cervi (il Commissario), Dick (Richard) Beymer (Paul), Paolo Stoppa (il viaggiatore « pomicione »), Maria Pia Casilio (la sposina), Nando Bruno (un ferroviere), Clelia Matania, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Enrico Glori, Ciro, Memmo Carotenuto, Liliana Gerace, Gigi Redern Attilio Torelli, Pasquale De Filippo - **p. :** Films Vittorio De Sica per David O. Selznick-Columbia - **o. :** Italia-U.S.A. - **d. :** Lux film.

1957 **RAINTREE COUNTY (L'albero della vita)** — **r. :** Edward Dmytryk - **s. :** dal romanzo di Russ Lockridge jr. - **sc. :** Millard Kaufman - **f.** (Technicolor 65 mm.) : Robert L. Surtees - **scg. :** William A. Horning Urie McCleary - **m. :** Johnny Green - **mo. :** John Dunning - **int. :** Montgomery Clift (John Wickliff Shawnessy), Elizabeth Taylor (Susanna Drake), Eva Marie Saint (Nell Gaither), Nigel Patrick (Jerusalem Webster Stiles), Lee Marvin (Orville « Flash » Perkins), Rod Taylor (Garwood B. Jones), Agnes Moorehead (Ellen Shawnessy), Jarma Lewis (Barbara Drake), Walter Abel, Tom Drake, Rhys Williams, Russell Collins, DeForest Kelley - **p. :** David Loew per la M.G.M. - **o. :** U.S.A. - **d. :** M.G.M.

1958 **THE YOUNG LYONS (I giovani leoni) — r. :** Edward Dmytryk - **s. :** dal romanzo di Irwin Shaw - **sc. :** Edward Anhalt - **f.** (Cinemascope) : Joe MacDonald - **scg. :** Lyle R. Wheeler e Addison Hehr - **cost. :** Adele Balkan - **e.s. :** L. B. Abbot - **m. :** Hugo Friedhofer - **m. :** Dorothy Spencer - **int. :** Marlon Brando (Christian), Montgomery Clift (Noah). Dean Martin (Michael Whiteacre), Maximilian Schell (Handenberg), Hope Lange (Hope Plowman), Barbara Rush (Margaret Freemantle), May Britt (Gretchen Hardenberg), Dora Doll (Simone), Lee Van Cleef (serg. Rickett), Liliane Montevecchi (Françoise), Parley Baer, Arthur Franz, Hal Baylor, Richard Gardner, Herbert Rudley, John Alderson, Sam Gilman, L. Q. Jones, Julian Burton - **p. :** Al Lichtman per la 20th Century-Fox - **o. :** U.S.A. - **d. :** 20th Century-Fox.

1959 **LONELYHEARTS (Non desiderare la donna d'altri) — r. :** Vincent J. Donehue - **s. :** dal romanzo « Miss Lonelyhearts » di Nathanael West e dal dramma di Howard Teichman - **sc. :** Dore Schary - **f. :** John Alton - **scg. :** Serge Krizman - **m. :** Conrad Salinger - **mo. :** Aaron Stell - **int. :** Montgomery Clift (Adam White), Robert Ryan (William Shrike), Myrna Loy (Florence Shrike), Dolores Hart (Justy Sargent), Maureen Stapleton (Fay Doyle), Frank Maxwell (Pat Doyle), Jackie Coogan (Gates), Mike Kellin (Goldsmith), Frank Overton (Mr. Sargent), Onslow Stevens (Lassiter) - **p. :** Dore Schary e Walter Reilly per la Schary Prod. - **o. :** U.S.A. - **d. :** Dear film.

1960 **SUDDENLY, LAST SUMMER (Improvvisamente l'estate scorsa) — r. :** Joseph L. Mankiewicz - **s. :** dal dramma di Tennessee Williams - **sc. :** Gore Vidal e Tennessee Williams - **f. :** Jack Hildyard - **scg. :** Oliver Messel - **m. :** Buxton Orr e Malcolm Arnold - **mo. :** Thomas G. Stanford - **int. :** Elizabeth Taylor (Catherine Holly), Katharine Hepburn (signora Venable), Montgomery Clift (dott. Cukrowicz), Albert Dekker (dott. Hockstader), Mercedes McCambridge (signora Holly), Gary Raymond (George Holly), Mavis Villiers (Miss Foxhill), Patricia Marmont (infermiera), Joan Young (Suor Felicita), Maria Britneva (Lucy), Sheila Robbins (segretaria), David Cameron (medico) - **p. :** Sam Spiegel per la Horizon Pictures-Academy Pict. Camp Films - **o. :** Gran Bretagna - **d. :** Columbia-Ceiad.

**WILD RIVER (Fango sulle stelle) — r. :** Elia Kazan - **s. :** dai romanzi « Mud on the Stars » di W. Bradford Huie e « Dunbar's Cove » di Borden Deal - **sc. :** Paul Osborn - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Ellsworth Fredericks - **scg. :** Lyle R. Wheeler e Herman A. Blumenthal - **cost. :** Anna Hill Johnstone - **m. :** Kenyon Hopkins - **mo. :** William Reynolds - **int. :** Montgomery Clift (Chuck Glover), Lee Remick (Carol), Jo Van Fleet (Ella Garth), Albert Salmi (Hank Bailey), Jay C. Flippen (Hamilton Garth), James Westerfield (Cal Garth), Barbara Loden (Betty Jackson), Frank Overton (Walter Clark), Malcolm Atterbury (Sy Moore), Robert Earl Jones (Ben), Bruce Dern (Jack Roper) - **p. :** Elia Kazan per la 20th Century-Fox - **o. :** U.S.A. - **d. :** 20th Century-Fox.

1961 **THE MISFITS (Gli spostati) — r. :** John Huston - **s.** e **sc. :** Arthur Miller - **f. :** Russell Metty - **scg. :** Stephen Grimes e William Newberry - **m. :** Alex North - **mo. :** George Tomasini - - **int. :** Clark Gable (Gay Langland), Marilyn Monroe (Roslyn Taber), Montgomery Clift (Perce Howland), Thelma Ritter (Isabella Steers), Eli Wallach (Guido Delinni), Kevin McCarthy (il marito di Roslyn), James Barton, Estelle Winwood, Dennis Shaw, Philip Mitchell, Walter Ramage, Peggy Barton, J. Lewis Smith, Marietta Tree, Bobby La Salle, Ryall Bowker, Ralph Roberts - **p. :** Frank E. Taylor per la Seven Arts - **o. :** U.S.A. - **d. :** Dear film.

**JUDGMENT AT NUREMBERG (Vincitori e vinti) — r. :** Stanley Kramer - **s.** e **sc. :** Abby Mann, dal proprio « originale » televisivo - **f. :** Ernst Laszlo - **scg. :** Rudolph Sternad - **cost. :** Joe King. - **m. :** Ernest Gold - **mo. :** Fred Knudtson - **int. :** Spencer Tracy (Haywood), Marlene Dietrich (Madame Bertholt), Burt Lancaster (Janning), Richard Widmark (Lawson), Maximilian Schell

(avv. Rolfe), Judy Garland (Irene Hoffmann), Montgomery Clift (Peterson), William Shatner (Byers), Alan Baxter (gen. Marrin), Joseph Bernard (Radnitz), Ray Teal (Ives), John Wengraf (dott. Karl Wieck), Martin Brandt (Hofstetter), Hans Conried (presentatore), Werner Klemperer (Hahn), Torben Meyer (Lammpe), Kenneth MacKenna (Norris), Ed Binnis (Burkette) - **p.:** Stanley Kramer per la United Artists - **o. :** U.S.A. - **d. :** Dear-United Artists.

1962 **FREUD-THE SECRET PASSION (Freud-Passioni segrete) — r.:** John Huston - **r. ass. :** Gladys Hill - **s. :** Charles Kaufman - **sc. :** Charles Kaufman e Wolfgang Reinhardt - **f. :** Douglas Slocombe - **scg. :** Stephen B. Grimes - **cost. :** Doris Langley Moore - **m. :** Jerry Goldsmith - **m. elettronica :** Henk Badings - **superv. medica :** David Stafford-Clark - **mo. :** Ralph Kemplen - **int. :** Montgomery Clift (Sigmund Freud), Susannah York (Cecily Koertner), Larry Parks (dott. Joseph Breuer), Susan Kohner (Marta Freud), Eileen Herlie (Frau Ida Koertner), Fernand Ledoux (prof. Charcot), David McCallum (Carl von Schlosser), Rosalie Crutchley (Frau Freud), David Kossoff (Jacob Freud), Joseph Furst (Jacob Koertner), Alexander Mango (Babinsky), Leonard Sachs (Brovhardie), Eric Portman (dott. Teodor Meynert), Allan Cuthbertson (Wilkie), Moira Redmond (Nora Wimmer), Maria Perschy (Magda), Ursula Lyn (Mitzi Freud), Elisabeth Neumann-Viertel (Frau Bernays), Victor Beaumont (dott. Gruber), Manfred Andrea (lo studente-dottore) - **p. :** Wolfgang Reinhardt e George Golitzin per la Universal-International - **o. :** U.S.A. - **d. :** Universal.

1966 **THE DEFECTOR — r. :** Raoul Lévy - **int. :** Montgomery Clift, Hardy Kruger, Macha Meril - **p. :** Raoul Lévy per la Seven Arts - **o. :** U.S.A. - **d. :** Dear-United Artists. (*postumo*).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

# Susumu Hani, Fumio Kamei ed il documentario giapponese

*di CLAUDIO BERTIERI*

I primi balbettii di tutte le cinematografie si somigliano fra loro quanto i suoni inarticolati ed i gesti indistinti dei piccoli figli dell'uomo a qualsivoglia latitudine ed in qualunque civiltà. Fu una industria tessile di Kioto ad importare in Giappone (da Parigi) la prima macchina da presa, nel '97. E fu il commesso di un reparto fotografico di un grande magazzino, dopo che la pellicola impressionata da quella prima macchina si era deteriorata nel viaggio di ritorno in Francia per la stampa, a ritentare l'esperimento.

Il risultato di rito fu quello di traballanti successioni di immagini: il viavai nel quartiere elegante di Ginza, male illuminate scene del teatro Kabuki, bamboleschi sorrisi di geishe. Dopo il Kabuki, anche il teatro Shimpa incaricò Shiro Asano (che lavorava in un'altra bottega fotografica) di fissare i brani salienti di un suo spettacolo per reclamizzarlo. Nel flusso e riflusso commerciale dell'importazione e dell'esportazione dei film, alcuni documentari sulla donna nipponica, sull'immancabile Fuji e su qualche episodio della guerra contro i Russi — risalendo la corrente — arrivarono in Europa.

Da allora, storia e cronaca, protagonisti e comparse, nascita e morte di aziende cinematografiche, avventure ed aneddoti dell'epoca del muto e del parlato hanno impressionato la vicenda del cinema giapponese. Quando nel '51 scoppiò a Venezia la bomba *Rashomon,* il trovare altri diamanti nella notte di ignoranza per quella cinematografia divenne, da parte degli appassionati e dei commercianti, quasi un rimediare — con troppo ritardo — ad una ingiustizia commessa contro la cultura o contro il senso degli affari. A seconda delle personali inclinazioni. Da allora i nomi dei primi della classe degli studi di Tokyo hanno partecipato ai festival a fianco di quelli di richiamo

dell'occidente e da allora, come per il resto del mondo del cinema, si sono avvicendati osanna e tonfi, sorprese e delusioni.

Ancora oggi, si parla di cinema « maggiore » e di cinema « minore ». In Giappone il rapporto tra la fama dei registi dei film a soggetto e quelli dei documentari è lo stesso che corre in occidente fra Fellini, Godard o Bergman da una parte e Ivens, Grierson e Flaherty dall'altra. L'uomo della strada non ha visto da noi *Lousiana Story,* là ignora i film di Kamei o di Hani.

Gli storici del cinema giapponese, quando parlano del loro documentario, non ne tracciano un profilo che insinui nel lettore occidentale il legittimo desiderio di intraprendere ricerche anteriormente agli anni '40. Nel pletorico metraggio di pellicola impressionata sino alla seconda guerra mondiale non c'é stato infatti spazio per un certo tipo di cinema, fatta esclusione — ovviamente — per l'immancabile congerie del materiale di propaganda e per i brani di attualità. Ma essi, pur nel loro intrinseco valore di documentazione routiniera o più fortunata in senso giornalistico, non impegnarono se non l'antagonismo di cronisti con la macchina da presa in spalla. Seppure i cinegiornali mostravano la stessa preoccupazione di informazione « attendibile » dei quotidiani che prestavano loro la testata.

Con la fine della guerra, e l'aggiornamento dello strumento cinematografico per uso didattico secondo un mondiale allineamento delle scienze dell'uomo e dell'educazione, il documentarismo giapponese ha subito una radicale trasformazione ed un conseguente allargamento di interessi. Già gli anni della tragica avventura bellica — d'altro canto — avevano interrotto il corso di una serie di film nei quali la politica aveva riversato una influenza sostanziale, prima con immagini realistiche, poi con i messaggi di storie *ad hoc.* Uno stile parascientifico e spesso forzosamente rarefatto, preso a prestito dal « kulturfilm » tedesco, era servito a mimetizzare in qualche modo impegnanti realizzazioni sul piano della propaganda. Era, del resto, il tempo nel quale il Mikado si preparava ad affrontare con cecità, ma sino al sacrificio, i suoi obiettivi espansionistici. Fu proprio in quell'epoca che apparve il nome di Fumio Kamei, il quale con Susumu Hani è stato fatto conoscere all'Europa nel '66 dal fiorentino Festival dei Popoli, ma la rassegna ha trascurato del tutto il periodo esaltativo ('30-'40) in pro di opere che, abbandonato un certo stile esplicativo, aderiscono più volentieri ad una realtà oggettiva: documenti di cultura, quindi, e non poetica trasposizione con occulti — ma precisi — suggerimenti « nazionalistici ».

Chi è Susumu Hani? Il trentottenne regista nipponico, nipote di una coraggiosa educatrice e figlio dello storico Goro, fu dapprima reporter all'agenzia Kyoto. Entrato nel '50 a far parte della produzione « Iwanami » di Tokyo, vi fondò una sezione per il documentario ed esordì alla regia, quattro anni più tardi, con *Yuki Matsuri*, seguito poi da parecchi altri documentari ch'ebbero riconoscimenti in patria e premi all'estero (New York, Locarno, Venezia). Autore di alcuni volumi (« Rapporti tra camera e microfono », « Primi attori che non recitano »), ha firmato la regia di numerose trasmissioni radiofoniche e televisive.

Se gli ordinatori della retrospettiva sono stati indotti, quasi fatalmente, a dedicare ad Hani più spazio di quanto gli sarebbe spettato nella rassegna di un vasto settore produttivo, il rilievo non va inteso negativamente, che la non evasiva presenza di Hani è venuta ad imporsi come indispensabile colonna di un panorama cui è stato demandato il compito di una informazione non occasionale. Ed Hani ha risposto alla responsabilità, come vedremo, con pieno merito.

*Yuki Matsuri* (1954), suo primo documentario, non può tradursi che con un generico « Festa della neve », ondeggiando il termine « matsuri » fra molti significati (sacrificio, rito, seduta, festa religiosa Scinto, ecc.) e sottintendendo, in un tempo, il senso della adorazione, dell'offerta ed anche della celebrazione. Il film è stato girato nella provincia di Nagano, dove la relativa vicinanza della capitale non ha comunque cancellato dall'orizzonte agitato della popolazione quel rispetto del rito che è, insieme, ritorno ad una spiritualità oggi fraintesa e rilassante distrazione dalla alienante fatica. Paravento e struttura nello stesso tempo, il « matsuri » persiste a conservare in Giappone forme differenti, legate alte da misteriose necessità invulnerabili alla meccanizzazione.

Alla festa del villaggio di Nijno partecipano tutti gli abitanti, ed a ciascuno l'autorità del santuario assegna un ruolo preciso nell'esecuzione della annuale danza propiziatoria. La neve significa pane per i contadini europei e l'iconografia popolare le ha assegnato l'addolcita raffigurazione di soffice manto a protezione dei futuri raccolti. A differenti meridiani corrisponde differente cibo, ma una identica gratitudine dell'uomo nella sua instabile dipendente partecipazione alla suprema volontà naturale. Per Hani, la constatazione dello stridente contrasto fra l'attività industriale di uno dei più aggiornati popoli del mondo (il suo) e l'insistente obbedienza agli olimpi secolari si sostanzia in un assoluto rispetto civile. L'uomo di cinema, di conse-

guenza, usa gli strumenti a sua disposizione affrancandosi interamente dai moduli dello spettacolo tradizionale, senza con questo tradire il senso « spettacolare » della ritualità. Una convinta lentezza si sostituisce alla necessità di dire in pochi minuti tutto quanto è possibile sull'amore ancestrale alla terra, sulla godereccia illusione — in una natura generosa e suggestionabile — che si rinnova ogni anno dalle ceneri di fatica e di sudore.

Per un autore sensibile quale Hani, il passo mentale dall'osservazione rigorosa di un rito al prendere nota di attività sociali e di conseguenti rifrazioni sociologiche è quanto mai breve. Il gigantismo della sua Tokyo, megalopoli nell'accezione più estesa, scattata dallo « starting » della miseria dell'armistizio all'etichetta della più industrializzata organizzazione, divorando gli anni di un sistematico sviluppo, lo preoccupa e lo affascina. Il risultato è la costante messa a fuoco di un obiettivo che non perde mai il contatto con i giovani ed i loro problemi di inserimento nel futuro. Ogni bambino della capitale vive la maggior parte della giornata a scuola, dove l'insegnamento è integrato dalla sosta per le refezioni e le ore di gioco. Con la emancipazione della donna, che da essere in sottordine si è ormai accaparrata un turno nelle carriere dell'uomo, i diritti dei più piccoli alla immancabile sorveglianza materna si sono andati sempre più affievolendo. Le mamme lavorano e la scuola ha dovuto necessariamente sostituirle nella cura e nella educazione dei figli per molte ore sulle ventiquattro.

In *Kyoshitsu No Kodomo-Tachi* (t. l.: Bambini in classe) Hani ha inteso sopra tutto mettere in chiaro le differenze di comportamento nei bambini della seconda infanzia (scolari di ambo i sessi di una scuola elementare). Ma a questo documento, come ad altri della retrospettiva, sarà però opportuno premettere alcune considerazioni generali che valgano a schiarire l'orizzonte da possibili equivoci.

Il documentario è del '55. Dodici anni hanno inciso profondamente non tanto nello sviluppo delle comunicazioni di massa, quanto nelle leggi etiche dei responsabili e, nel contempo, nella psicologia dei fruitori medi. La « ruserie-» delle intenzioni spettacolari si è andata mano a mano insinuando, anche là dove il tema avrebbe dovuto rimanere estraneo alla finzione. Su di un pubblico dalle emozioni stratificate, gli ingredienti emozionali sono stati somministrati — anno dopo anno — in dosi sempre maggiori. E la contaminazione del documentario, o quanto meno del film di informazione, col genere fictionizzato è risultata fenomeno inevitabile. A tal punto che oggi allo

spettatore (allenato allo choc dei tecnicamente perfetti film dell'orrore) non è sottratto nulla, per pudore o discrezione; neppure la più raccapricciante delle realtà, se l'operatore è incappato nella professionale fortuna di trovarsela di faccia. In un clima siffatto di incensurata giustificazione, la forzatura è divenuta, in pratica, un gioco da ragazzi.

Se « la vérité depasse la fiction », è abile « forcer la vérite » per arrivare all'effettaccio, fine ultimo di amministratori ben poco saggi dei sentimenti altrui, ma non altrettanto degli interessi proprî. Evidentemente un processo a posteriori per assolvere Hani, ed altri autori nipponici, da eccessi di tal genere non avrebbe alcun senso. Senonché la mostra fiorentina, sufficientemente completa per consentire un esame obiettivo dello stile e della educazione morale dei registi (all'opposto, cioè, di certa violenza così apertamente rivelata dalle immagini), ci ha riportati ad un dato che è fondamento indispensasabile per una non maleintesa conoscenza. Il realismo più brutale (ne fa fede il tanto sangue sparso dai racconti di samurai) è elemento del tutto trascurabile per la sensibilità dello spettatore locale. La religione animistica tende a sottovalutare il corpo in quanto tale. Tutto quello che riguarda le sue funzioni biologiche e le offese che i casi della vita possono arrecare alla sua integrità (sino a sacrificarlo — da vivo o da morto — in tutto o nelle sue parti) è ritenuto dicibile e descrivibile con mai troppo abbondante amore per il particolare. A maggior ragione, pertanto, Hani ed alcuni suoi colleghi, come lui caparbi nella descrizione minuziosa di dati non proprio suggestivi, sono da ritenersi autori dalla mano leggera, ed a volte anche delicati poeti.

Sempre interessato allo sviluppo fisico e mentale dei giovani, Hani ha poi sentito il fascino di una « eccezione » di enorme interesse per biologi e psicologi: i gemelli. In *Soseiji Gakkyu* (t.l.: La classe dei gemelli), del '56 ma realizzato nel corso di ventidue mesi, ha analizzato il processo di crescita dei fratelli più simili che natura possa darci e si è servito di una tipologia presa a prestito da una classe discriminata, a tale scopo, dall'Università di Tokyo presso una scuola media. Kaoru e Izumi sono due ragazze carine nell'aspetto, delicate e dall'intelligenza pronta. Nate lo stesso giorno, hanno avuto dai genitori le stesse cure e una medesima tenerezza. Ma anno dopo anno il loro comportamento si è andato diversificando, si è schiuso in cento piccole reazioni in contrasto al mondo esterno, sino a che dalle loro manifestazioni si sono potuti distinguere due individui assolutamente difformi, che si proiettano nell'avvenire con discordi disposizioni. La

madre ed i parenti, intervistati, rispondono con giudizi relativi a quanto hanno potuto osservare nell'ambiente familiare; i disegni delle bimbe (riprodotti a colori, a contrasto con il bianco-nero dell'inchiesta) forniscono ulteriori elementi per una analisi interpretativa della sensibilità e delle energie intime caratterizzanti le due creature, solo apparentemente modellate con stessa identica matrice.

La scelta dei temi è già di per sé chiave non equivoca per intendere gli scopi, e quindi la moralità, che Hani persegue lavorando con la macchina da presa a contatto con l'uomo e con l'ambiente che lo circonda. Il suo *Tokyo 1958* (realizzato unitamente al gruppo « cinema 58 » formato di 9 membri: tre registi, due produttori, uno scenarista, un critico cinematografico e due giornalisti) reca inoltre consistente testimonianza di interessi linguistici per nulla velleitari o frantumati nel solito citazionismo. Di questa équipe indipendente non a caso faceva parte Teshigawara, che ha avuto modo di affermarsi oggi tra i nomi più promettenti del nuovo cinema giapponese e che già all'esordio con *Kashi to Kodomo* (t.l.: La trappola, 1962) rivelò così inconsueta aggressività verso gli stilemi più consunti della narrativa di consumo. Pur troppo i programmi del gruppo (*Tokyo 1958* doveva essere un blocco di un lungometraggio incentrato su tutti gli aspetti del Giappone) non hanno avuto seguito e questo unico capitolo resta a testimoniare di interessi che non erano puramente « sperimentali » (... pour cela nous avons choisi des matériels réels comme notre objet ...), ma indirizzate a provare un nuovo modo di accosto alla realtà di ogni giorno (... et vis-à-vis des réalités, qui souvent disloquent le système de non procédés de manifestation, et qui nous désorientént, nous avons voulu en tirer des reinseignements pour notre progrès. C'est pour cela précisement que notre film, tout en gardant le fond documentaire populaire, s'introduisit des animations, des procédés de mise en scène dramatique et fit apparaître exprès d'anciennes estampes japonaises comme un observateur ou critique ... ).

Per la quasi totalità dei giapponesi, lo straniero s'identifica con l'americano. L'America è il loro atroce indimenticabile passato prossimo ed il loro più auspicabile futuro. È la sintesi di tutto ciò che tenta oggi di sostituirsi, con mille ipnosi, alla spiritualità dei padri. È il simbolo stesso dell'odio-amore che respinge l'Occidente per razionalità storica e lo rende desiderabile per la suadente piacevolezza della sua « Way of Life ». Nella polimorfica visione di *Tokyo 1958* (riprese dirette, disegni animati, antiche stampe, scene rifatte, ani-

mazione di particolari e trucchi d'ogni tipo) l'osservatore occidentale non è sottinteso, ma addirittura personalizzato in un cittadino yankee che vive le giornate di Tokyo, alla luce del sole e delle insegne al neon. Le intenzioni sono a volte impregnate di un umorismo bonario, a volte più decisamente amare. E tornano le ossessive contraddizioni fra il vivere occidentale e quello orientale, che un po' si adattano e un po' si scontrano. Contraddizioni che nei giovani sono diritto alla esperienza democratica e nei vecchi pretesto di sordi inascoltati rimpianti. L'amore per la famiglia, dove mature generazioni e ragazzi convivono, è insieme ragione di coesione e di confronto. Il cataclisma bellico ha smosso la religiosità popolare senza distruggerla, ma ha certamente travolto la cieca devozione per la persona dell'imperatore e l'acritica acettazione delle decisioni dei potenti. Per Hani, ed i suoi collaboratori, l'amore per il paese è traboccante tenerezza per tutti. È orgoglio per il suo piglio industriale, adesione più intima e complice per le remore di una così provata tradizione, ma pure — e, forse, sopra tutto, se il film fosse stato completato — lucida disposizione ad una critica che non tace frizioni ed anacronismi, alienazioni e pericolose mimesi.

L'arte dei bambini, presso i sociologi di tutto il mondo, occupa una grande parte delle osservazioni. Da parte di antropologi e psicologi v'è stata una comune tendenza ad identificare nel gioco ogni forma di espressione libera. Ma « espressione libera » non significa necessariamente « espressione artistica ». Nell'appassionante quesito se l'arte sia una forma di gioco od il gioco debba considerarsi una forma d'arte, si inseriscono sperimentazioni pedagogiche, che sono fonte di conoscenza e metodo istruttivo assieme. E le cui concessioni di libertà (spazio, tempo e strumenti a disposizione) finiscono per identificarsi — ad un livello semplicemente umano ed al di fuori della specializzazione — in interpretazione democratica allo stadio di istruzione.

I giapponesi, per i quali scrittura e disegno presentano le stesse difficoltà, ebbero sempre grande culto per la scuola. Consideriamo soltanto la fatica mnemonica e manuale di un bambino dell'Asia Orientale per uscire dall'analfabetismo, quando non di un alfabeto in realtà si tratta, ma di faticosi ideogrammi. Le due religioni del Giappone, con l'esaltazione della parola scritta, hanno da sempre favorito la frequentazione delle aule e l'attuale tecnicismo è, nello stesso tempo, il suo incentivo e la sua conseguenza. In *E-Wo Kaku Kodomo-Tachi* (t.l.: Bambini che disegnano, 1956) Hani ha colto le libere

espressioni infantili e, con sottile uso di una camera nascosta, ci ha permesso di scoprire nell'innafferrabile sguardo dei piccoli scolari un assoluto entusiasmo creativo o, più semplicemente, una gestuale enfasi imitativa. Pur troppo la mancanza di una traduzione simultanea (è stata questa una grave lacuna della « mostra », solo parzialmente mitigata da alcuni film dotati di sommaria sottotitolazione) ha abbandonato le immagini a ruota libera dinnanzi ai nostri occhi, giustificandoci nelle inevitabili divagazioni di chi non è sorretto nei suoi giusti dubbi al momento giusto. E l'arricchimento del pedagogo al video era in questa circostanza insostituibile.

D'altro canto, tagliati via dal testo, ci siamo forse maggiormente impegnati a leggere le immagini cogliendo particolari non secondari che ci sarebbero senz'altro sfuggiti, mentre la camera di Hani proprio in questa direzione caparbiamente operava: quel caratteristico modo di aprire le ginocchia prima di accovacciarvisi, più da rancoroso samurai che da bambino paziente; il costante sentirsi, negli autoritratti, degli occidentali dai tondi occhi sgranati (diretta osservazione di certa soffocante pubblicità?); la forte differenziazione fra il comportamento femminile e maschile nel lavorare la plastilina: i bambini non fanno fiori, le bambine non fanno case. Le sculture degli scolari occidentali rivelano molto più spesso un allegro disordine di interessi e di tendenze. Ed Hani, con curiosa sensibilità, ci ha di continuo sorretto in questa minuziosa ispezione, suggerendo interrogativi, perplessità, motivi per una più approfondita analisi.

Ancora suo *Horyu-Ji* (t.l.: Il tempio di Horyu, 1958), un documentario d'arte su di un tempio che è una delle più splendide costruzioni in legno oggi esistenti, ricchissimo di statue, di ornamenti, di ombre suggestive, che la fotografia a colori di Junichi Segawa s'è sforzata di rendere ancora più misteriose. Sappiamo che esso venne edificato sulle ceneri di Budda, ed il simbolico moltiplicarsi di una materia tanto esigua in un così vasto universo di gesti di scultori, pittori e decoratori a gloria degli dei è testimonianza di una ricchezza interiore che ha trovato voce in un'arte superba.

Prima di chiudere il capitolo Hani, vorremmo ricordare un suo film a soggetto, *Bwana Toshi No Uta* (t.l.: Bwana Toshi, 1965) che vedemmo off-Palazzo durante la mostra 1965. Indubbiamente si tratta del lungometraggio di un documentarista avanti tutto, ma altrettanto indubbiamente si tratta di un soggetto affascinante ed attuale. E le ragioni sono presto dette. Il protagonista è un operaio giapponese,

un tecnico, che giunge in una località del centro Africa con il materiale per la costruzione di un edificio prefabbricato che dovrà servire di base per i membri di una spedizione scientifica. Il volenteroso autista-montatore, saputa la morte del responsabile cui doveva consegnare il carico, caparbiamente decide di montare egualmente la casa (di cui ha i piani) con il solo aiuto degli indigeni. Quel poco incredibile inglese che mastica gli è più di danno che di ausilio, ma nulla lo smuove dal suo proposito: né gli immancabili incontri con animali incomodi e gente inospitale, né uno zoologo suo connazionale — che studia le scimmie con tanto accanimento ed altrettanto distacco dal resto dell'umanità. Non riuscendo a comunicare ai compagni di lavoro negri la sua smania di lavoro, implora ed impreca, offende e si riconcilia. Capisce che ha a che fare con un'altro mondo, con una difforme mentalità, ma la solitudine — giorno dopo giorno — lo lega sempre più ai suoi occasionali collaboratori e per essi è la stessa identica trafila: dal rifiuto alla sopportazione, alla curiosità, all'affetto, alla riconoscenza. Detto così, il film sembra cosa di poco peso, di scarso impegno. Ma la misura, il garbo, il rispetto con cui sono sottolineati i tanti passaggi psicologici stanno ad indicare — è senza ombra di dubbio — con quanta sensibilità Hani si sia assunto il compito di collaborare ad abbattere, sorridendo, una delle tante barriere razziali. Con l'aiuto di una finzione a tal punto discreta che ha più verità di certe documentaristici rimescolii nella crudeltà umana di cui vengono volutamente taciuti i conseguenti rovesci.

Il Nô, l'antico dramma musicale del Giappone che rappresenta la rassegnazione al di fuori della dinamica e del progresso più di qualunque altra forma d'arte, non ha prestato al cinema né le sue storie né i suoi scenari (salvo che in una eccezione, ed a scopo sperimentale, affidata a Akira Kurosawa). Questo spettacolo intenso, che la maggior parte dei giapponesi non certo frequenta con quella assiduità supposta dagli occidentali, è diventato quasi l'emblema di una tanto incomprensibile quanto doverosamente rispettabile espressione della cultura orientale. Per la regia di Yoshimitsu Daimon e con la consulenza di Kanze Yoshiyuki (una autorità in materia cui spetta il merito di avere, per primo, rappresentato i Nô fuori della patria, alla Biennale di Venezia, 1955) e di Nakamori Shozo (un interprete personalissimo, impegnato in uno stile recitativo più agile del tradizionale, il quale ha cercato con ogni mezzo di rendere l'aristocratico spettacolo accettabile anche alla massa), le immagini di *Nô* (1965) si sono sforzate di riportare integro il mistero della rappresenta-

zione. Accettando la fissità della camera di fronte al palcoscenico di purissima architettura, gli autori sono penetrati pure nell'intimità della cerimonia per darne tutti gli aspetti: dalla fabbricazione delle maschere al lento e progressivo trucco, alla vestizione degli attori, alla fabbricazione degli strumenti musicali che accompagnano la rappresentazione, alla « attesa » degli interpreti, raccolti in meditazione prima di entrare in scena. Ed ogni « capitolo » narra con una lentezza ed una mancanza di invenzione registica chiaramente funzionale: di rito nel rito.

*Yukara No Sekai* (t.l.: Il mondo degli Yukara, 1964) è una trilogia di 90 minuti, prodotta dall'Istituto di Ricerche Culturali della « NHK Radio & Tv Co. », la quale si è proposta di « ricostruire » gli usi ed i costumi (sino all'800) degli abitanti — « Yukara » indica l'epopea di una tribù — una parte dell'isola Hokkaido, la più a nord dell'arcipelago giapponese. Sino a neppure due secoli fa gli Ainu occupavano tutta l'isola ed ancor prima gran parte dell'arcipelago. Scacciati quasi dappertutto dai nipponici, attestano con il loro aspetto fisico di una razza completamente diversa, la cui antica lingua non può ascriversi ad un ceppo europeo, ma neppure ad una forma di dialetto simile ad altri asiatici. Occhi, barbe, colore della pelle, struttura somatica, tutto fa pensare ad una razza bianca arcaica. Oggi, al pari degli esquimesi e dei lapponi, gli Ainu studiano nella lingua dell'antico invasore e fabbricano oggetti d'artigianato venduti ai turisti nella moneta corrente.

L'inverno per gli Ainu significava lotta per la sopravvivenza. Siamo alla latitudine dell'Italia Centrale, ma i venti siberiani soffiano senza tregua. L'orso, il grande nemico, era fonte di vitto e di pellicce, era essere divino e tramite per le preghiere agli dei del cielo. Un orsacchiotto, nutrito in gabbia per due o tre mesi, veniva ogni anno soffocato perché parlasse alle divinità delle valli, delle acque, della montagna e della devozione e dei bisogni di tutti. Nell'Olimpo degli Ainu erano infatti numerosissimi i « kamui », ed ogni spirito benigno aveva per contraltare il suo nemico personale in un « wen-kamui », un piccolo o grande diavolo. Ma ogni avvenimento per gli Ainu era stimolo alla pratica, all'invocazione, all'offerta. L'uccisione del salmone, del delfino, la costruzione della capanna, la raccolta delle fibre per gli abiti, ed ovviamente gli accadimenti importanti della vita erano intrecciati ad una sfibrante infinita serie di gesti rituali.

La ricostruzione — con quel suo carico tanto ossessivo di devo-

zione, si potrebbe anche dire di incombente incubo religioso — giunge del tutto plausibile, al di fuori cioè dell'abusato documentario « in costume ». L'obiettivo etnografico è stato seguito con tale rispetto al punto che fra la regia di Tatsuya Okonogi (capitolo dedicato all'inverno) e quella di Ryohei Kobayashi (capitolo dell'estate e dell'autunno) non sono avvertibili scarti personali. La narrazione ripercorre la lunga notte fra l'origine di questo popolo e l'inquieta attualità nipponica senza scossoni, nella rigorosa traccia di una analisi che ha trovato negli odierni Ainu interpreti parecchio convinti del loro passato prossimo.

Fumio Kamei è nato nel 1903. Diplomatosi all'Istituto cinematografico di Leningrado, importò in Giappone le tecniche proprie del cinema socialista. Considerato una delle punte estremiste, è tenuto in una sorta di quarantena che lo esclude dalle grandi produzioni limitandole al documentario. Emerso nel caos postbellico, girò cortometraggi propagandistici contro la Cina nazionalista ed i paesi occidentali (già durante la guerra contro la Cina aveva avuto serie noie per un documentario di netta intonazione pacifista), poi una versione di *Guerra e pace* e *Onna No Issho* (t.l.: Vita di una donna, 1949). Questa indagine di coscienza marxistica sulle condizioni della donna nella società giapponese gli diede notorietà, ma gli tarpò le ali quale « pericoloso portavoce di una parte non ufficiale del paese ».

Di Kamei, autore bloccato nelle sue convinzioni senza mezze misure né mimesi di comodo, abbiamo potuto visionare *Ikite Ite Yokatta* (t.l.: È andata bene che siamo vivi, 1956). L'ampio reportage — girato in collaborazione con Hiroshi Teshigahara e Seikyo Yamazaki — parte virtualmente dallo spaventoso 5 agosto 1945. Ormai, per i frequentatori del cinema documentaristico, certe immagini dell'ultimo conflitto sono tragicamente familiari come incancellabili ricordi personali: le costruzioni di scheletri sollevate dai carterpillars nei lager; le ringhiose risate delle S.S. che frugano sotto gli stracci dei bambini di Varsavia per rubar loro, con le ultime rape, le ultime ore di sopravvivenza; l'orologio della stazione di Hiroshima fisso sulle 8 e 14 e come liquefatto dal morbido pennello di Dalì; la macchia scura su di un muro a testimoniare la dissoluzione di un corpo umano dopo lo scoppio della bomba.

Una antologia di brividi retrospettivi, un insulto alla dignità di tutti. Ma l'amore di Kamei per la sua gente che continua a morire — a distanza di vent'anni — per le irradiazioni è qualcosa di più sofferto e viscerale. Più che nel sorriso dolente di una mamma per la

sua bambina contaminata, più che nel coraggio di un malato che ha tentato — costretto per sempre in un letto — di costruirsi una famiglia attorno al proprio corpo devastato, Kamei ha condensato l'urlo contro la guerra nel viso « ricostruito » di una ragazza che in un convegno contro la proliferazione delle armi nucleari racconta al microfono di sé e dei suoi familiari perduti per sempre. La mite voce della donna parla per tutti. La sua emozione nell'esprimersi in pubblico e la sopraffazione di orrori più grandi della umana sopportazione ne fanno il simbolo stesso di ogni opposizione e di una continua denuncia.

Le immagini, nella rigorosa testimonianza, non tacciono carneficine, torture, mutilazioni, ma non saremmo mai in accordo con chi volesse ritrovare in questo documento una conferma a dottrine religiose che possano spiegarne — per la mentalità degli occidentali — la orripilante « compiacenza ». Ciò che si vede, tutto quello che si vede, è avvenuto ed avviene ancora. Non per irrefrenabile furia naturale, non per famelico assalto di animali scatenati. Per raziocinante programma di eliminazione umana. Un testo, dunque, « scolastico » il cui commento — pur se nasce « di parte »: il film è stato prodotto dal « Comitato giapponese contro l'uso delle bombe atomiche e all'idrogeno » — attesta una civiltà rara ed un impegno assolutamente irrefutabile.

## Filmografia

**YUKI MATSURI** (t.l. : **La sagra della neve**) — **r.**, **sc.**, **r.**: Susumu Hani - **f.** : Suehiko Fujise e Shizuo Kobayashi - **p.** : Iwanami Eiga Seisakusho, 1954 - (22)'.

**KYOSHITSU NO KODOMO-TACHI** (t.l. : **Bambini in classe**) — **s.**, **sc.**, **r.** : Susumu Hani - **f.** : Shizuo Kobayashi - **p.** : Iwanami Eiga Seisakusho,1955 (22)'.

**SOSEIJI GAKKYU** (t.l. : **La classe dei gemelli**) — **s.**, **sc.**, **r.** : Susumu Hani - **f.** (b/n e col.) : Shizuo Komura Keichi Konno - **p.** : Iwanami Eiga Seisakusho, 1956 (40').

**E-WO KAKU KODOMO-TACHI** (t.l. : **Bambini che disegnano**) — **s.**, **sc.**, **r.** : Susumu Hani - **f.** (b/n e col.) : Shizuo Kobayashi - **m.** : Norihiko Wada - **p.** : Iwanami Eiga Seisakusho, 1956 (38').

**IKITE ITE YOKATTA** (t.l. : **È andata bene che siamo vivi**) — **r.** : Fumio Kamei, Hiroshi Teshigahara, Seikyo Yamazaki - **f.** : Kiyomi Kuroda e Hiroshi Sagava - **m.** : Katsutoshi Magasawa - **mo.** : Harou Jimbo e Fusako Shuzui - **comm.** : Tadashi Ono - **p.** : Japan Document Film Col, 1956 (52').

**TOKYO 1958** — **r.** : Susumu Hani - **f.** (b/n e col.) : Junichi Segawa, Yoshitaka Fujii e Shu Kikuchi - **m.** : Hiroo Hara - **suono** : Tetsuo Katayama - **mo.** : Miyuri Miyamori - **p.** : Cinema '58, 1958 (27').

**HORYU-JI** (t.l. : **Il tempio di Horyu**) — **s., sc., r.** : Susumu Hani - **f.** (Eastmancolor) : Junichi Segawa - **m.** : Akio Yashiro - **p.** : Iwanami Eiga Seisakusho, 1958 (23').

**YUKARA NO SEKAI** (t.l. : **Il mondo degli Yukara**) — **r.** : Tatsuya Okonogi (1°), Ryohei Kobayashi (2° e 3°) - **f.** (technicolor) : Goro Tsuda - **m.** : Michio Mamiya (1°), Hikaru Hayashi (2°), Kosei Yoda (3°) - **superv.** : Genzo Sarashina (1°), Shinichiro Takakura (2° e 3°) - **p.** : N.H.K. Radio & TV Culture Research Institute, 1964 (30' ogni parte). (1° parte : **Inverno, la vita dei cacciatori sulle montagne**; 2° parte : **Dalla primavera all'estate, la vita dei pescatori di mare**; 3° parte : **Dalla estate all'autunno, la vita dei pescatori di fiume**).

**NO** (t.l. : **Il teatro No**) — **s., sc., r.** : Daimon Yoshimitsu - **f.** (Eastmancolor) : Tochizawa Masao - **m.** : di scena - **scg.** : Kanze Yoshiyuki - **inf.** : Nakamori Shozo - **p.** : Mizunoe Prod., 1965 (45').

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

# Topografia dell'oggetto

*di FRANCESCO DORIGO*

## I

Esiste, e non da oggi, una realtà che ci perseguita e ci ossessiona. Non sappiamo nemmeno ora se accettarla o estrapolare da essa, se evadere verso confini onirici o lasciarci irretire da essa.

Proviamo, questo sì, da lungo tempo il bisogno di uscirne e di lontano udiamo l'eco d'un allettamento al quale vorremmo rispondere, ma non riusciamo a sottrarci del tutto dalla realtà, non abbiamo il coraggio di lasciar da parte i beni accumulati per rifare il cammino all'inverso e cercare di proporci con segni più autentici. È come se stessimo per essere presi da due cappi: uno che vorrebbe costringerci a guardar giù, per terra; l'altro che vorrebbe persuaderci a guardar su, verso il cielo. E tentiamo, per non guardar né su né giù, di schermare gli occhi come si fa con i cavalli, di fissarli in avanti verso una mèta indicata dal cammino della nostra vita terrena. A mano a mano che proseguiamo, buttiamo via la zavorra, scartiamo il vecchiume che ci opprime, seppelliamo le idee imputridite e, alleggeriti d'ogni peso, andiamo avanti. Viviamo nel presente senza con questo perder di mira quanto sia faticoso cancellare le lacerazioni del passato, preoccuparci del futuro.

Al di qua ed al di là di questo presente non esiste, pare, alcuna alternativa; siamo semplicemente soddisfatti di esserci finalmente sbarazzati di tutto ed accettiamo di essere *qui ed ora.* E non ci preoccupiamo —o almeno lo fingiamo — se per restare immersi in questo presente talvolta siamo costretti a rifare il mondo al fine di scoprirne i meccanismi che lo regolano, perché ogni giorno è un mondo nuovo che si affaccia ai nostri occhi, ogni giorno nuovi meccanismi, macchine sempre più complesse, vengono esperimentati perché quest'uomo

moderno possa dire d'essere sempre con un piede nel presente e con un piede nel futuro, in una situazione esistenziale cangiante, irripetibile ed irreversiblie.

In questo *pantarei* nel cui stesso fiume non ci si può tuffare due volte, anche il compito di chi vive nel presente e vuole cercar almeno di capire per quale motivo si sia giunti a tanto senza batter ciglio, è esaltante. Pare quasi che non abbiamo noi stessi costruito con le nostre mani codesta situazione, e ce la si trovi davanti ora, e si debba accettarla senza discutere. Ma, appunto per chi abbia gli occhi aperti sul mondo, l'accettazione supina non ha senso. Esistono ragioni più o meno remote capaci di spiegar l'avvio di tale contemporaneità del nostro esistere, secondo una preparazione al presente che si consuma senza lasciar traccia di sé; almeno così sembra.

Possiamo perciò dire quanto sia difficile, oggi come oggi, tentare una sorta di bilancio, sia pure per approssimazione, dell'arte e della civiltà del nostro tempo. E se meditiamo un poco vediamo come giorno su giorno vengano rinnovati repertori, materiali, in un continuo ciclo a catena, come se il bene artistico non sia più un bene da contemplare, ma un bene da consumare e sia lì disponibile per esser fagocitato e magari ristrutturato.

Si definisce la nostra una « civiltà dei consumi » anche in riferimento al nuovo concetto d'arte. E in effetti se accettiamo tale definizione dobbiamo accettare che nel Gran Moloch dentro cui buttiamo gli oggetti del nostro consumo, anche l'arte viene ad imporsi con siffatta esistenzialità.

Si obbietterà: dobbiamo accettare questo presente, oppure bisognerà prima di accettarlo, rendersene conto? Penso che l'ipotesi più certa sia proprio quella di renderci conto dei fatti così come si sono andati delineando.

E c'è del resto una ragione. È la ragione di chi non si accontenta delle mere definizioni. È la ragione di chi afferma che non basta dire: siamo progrediti, siamo andati verso la civiltà del benessere, per credere sostanzialmente che il prodotto artistico debba seguire lo stesso destino dei beni di consumo.

Un prodotto artistico che si rispetti è sempre frutto della « Erlebnis » dell'artista; e se questi è figlio del suo tempo e trasferisce codesta sua esperienza vissuta nell'opera, ciò non significa che la si debba accettare « toto corde »; almeno, non prima d'aver visto quali motivazioni lo abbiano spinto ad operare in quella maniera. Vero è anche che l'esperienza vissuta dall'artista può aver un valore

di riferimento contestuale, ma non è condizione indispensabile per comprendere l'ordine di scelta dell'artista. Questo perché ad un determinato momento la scelta viene operata su repertori linguistici rispondenti alle travagliate trasformazioni sociali. L'arte perciò si dimette dal suo potere per arrivare a integrarsi in quell'apparato industriale al cui banchetto imbandito vuol partecipare anche l'artista.

Di qui il termine « arte di consumo ». Ma tra il consumo di un bene ed il desiderio d'un bene successivo, non c'è che un esiguo spazio. I desideri potranno moltiplicarsi fino all'infinito. Perché una volta creati nuovi desideri — e sempre più complessi — si potranno magari scartare tutte quelle operazioni intese a far progredire sempre di più l'arco dei desideri, fino a ritrovarci al punto di partenza; e cioè alla flessione del consumo ed alla insistenza su valori cosiddetti tradizionali. Nel gran campo dell'arte il programma di rinnovamento, per sopravvivere e per continuare nella richiesta da parte del pubblico, d'un bene artistico da consumare, trova una decisa proliferazione nel

> tentativo di determinare il gusto della gente in fatto di estetica: naturalmente è necessario che ci sia una predeterminazione, perché se non c'è una certa uniformità, nessun tentativo riesce, ma la diversa intensità nel godimento sentito con una forza di carattere individuale, deriva dal gusto dei singoli che crea delle diversificazioni nell'andazzo uniforme (1).

Dunque l'arte contemporanea, in genere, intende presentare un prodotto di facile consumo. Però mi pare evidente che basando una indagine sul prodotto dell'arte si debba necessariamente fare riferimento alle tavole di valori alle quali attinge l'arte stessa. E, prendendo il discorso genericamente, si può dire che la situazione permanente dell'arte — da un cinquantennio a questa parte — possa essere rapportata alle modificazioni sopravvenute all'interno della nostra civiltà ed alla conseguente prospettazione di una nuova « Weltanschauung ». Si può dire, infatti, che esista attualmente una « rappresentazione del mondo » in termini stabili e duraturi? A concorde parere esiste una serie di fenomeni mediante i quali se « la scienza classica parlava in termini di evidenza e di necessità,

---

(1) Alfred N. Whitehead: *Scienza e filosofia*, Casa Editrice Il Saggiatore, 1966, pag. 168.

la scienza contemporanea parla in termini di convenzioni e di probabilità » (2).

E le medesime convenzioni e probabilità che regolano il mondo, possono adattarsi all'arte contemporanea. E con maggior ragione, in quanto l'artista si trova a dover operare in un contesto sociale non più sordo agli stimoli ed alle sollecitazioni dell'artista, ma propenso ad ascoltarne la voce. Insomma il rapido progredire della scienza e della tecnica rinnovando la « Weltanschauung », ha posto di fronte tanto allo scienziato quanto all'artista un nuovo tipo di rappresentazione della realtà, ha imposto cioè la revisione delle tradizionali tavole di valore estetico-artistico, promuovendo una incessante ricerca linguistica, un continuo sperimentalismo, sovente contraddittorio e un tantino confuso.

L'attuale tentativo di inserire l'arte non più come una volta, nella attività individuale, e la critica nell'attività filosofica, ma invece in quelle scienze dell'uomo che vanno oggi molto di moda, può dare con sufficienza una prima nozione dello spostamento del campo di indagine sull'attività artistica in genere.

E l'impalcatura che sorregge il grande edificio della cultura e dell'arte contemporanee, è costituita dalla caratterizzazione di alcuni fenomeni, qual è appunto quello di una nuova rappresentazione del mondo

> in cui le invenzioni degli scienziati si concretano nella trasformazione della natura in base all'immagine dei loro sogni utilitari. (*E questo mondo*) insidia i referenti dell'arte e in certa misura è una parodia dei procedimenti artistici. Tutto ciò che può essere trasformato in, macchina o dalla macchina, è suo strumento ed ogni forma che essa inventa esprime il tema del dominio dell'uomo sulla natura. E nel convertire tutte le cose in suoi simboli, essa insidia anche la loro capacità di simboleggiare qualunque altra cosa (3).

## II

La premessa era indispensabile per entrare nel vivo di una questione che sta a cuore un po' a tutti, e che riguarda non soltanto il problema dell'arte contemporanea « stricto sensu », quanto un

(2) FRANCO FERRAROTTI: *Idee per una nuova società*, Edizioni Vallecchi, 1966, pag. 5.

(3) STEPHEN SPENDER: *Moderni o contemporanei?*, Vallecchi Editore, 1966, pag. 161.

po' tutte le manifestazioni dello spirito umano. E fra le manifestazioni dello spirito umano c'è soprattutto quella dell'attività dell'artista.

Esiste, dunque, qualcosa che giustifichi nell'arte contemporanea l'istanza d'essere espressione d'un tempo, d'una temperie morale? Credo di dover affermare subito l'esistenza d'una tale possibilità quando, ponendoci di fronte ai varii fenomeni artistici, ci si metta in una posizione oggettiva, o almeno il più possibile oggettiva, facendo parlare non già l'opera in sé e per sé, ma l'oggetto, la cosa. In altre parole esaminando la « topografia » dell'oggetto nei suoi diversi spostamenti.

Anche in questo caso è necessaria una premessa, o almeno un tentativo per entrare nella spiegazione dei motivi secondo i quali l'oggetto ha cambiato angolazione e posizione.

Ciò, come detto più sopra, è avvenuto sulla base di alcune modificazioni strutturali in seguito alle recenti scoperte scientifiche, come le teorie dei « quanta » e della « relatività ». L'uomo, sotto la spinta di tali premesse, per dirla con Kant, ha rotto il suo « sonno dogmatico » e si è posto al centro dell'universo. Quel che era un suggerimento della scienza e della tecnica a rivedere le categorie fenomeniche del mondo, per l'arte è parsa quasi una premessa indispensabile. E salvando la pretesa di definire linguisticamente ed espressivamente una rappresentazione del mondo, l'arte alla fine si è trovata a competere il terreno alla scienza ed alla tecnica, trasferendosi da una località ben precisa dello spirito umano, alla sovrapposizione di qualsiasi altra attività spirituale fino a sostituire completamente o quasi le attività tradizionali dell'uomo quando si rivolge alla trascendenza, a Dio. Ecco: la sostituzione più lampante è data appunto dall'essere l'arte divenuta il mezzo per porsi in colloquio con il mistero del cosmo (4).

---

(4) STEPHEN SPENDER: *op. cit.*, pag. 112.

È questa la tesi brillantemente sostenuta da Stephen Spender nel suo libro « Moderni o contemporanei? », tradotto di recente per la Vallecchi, e dove viene messa in rilievo la parte avuta dalla poesia nella sostituzione di quel desiderio di religiosità innato nell'uomo.

L'autore cita un brano di Hopkins, tratto da « My Brothers' Keeper » in cui viene affermato quanto segue:

« Nel mondo odierno la letteratura ha preso il posto della religione. La gente libera di scegliere non va più in chiesa la domenica, ma chiede alla letteratura una soluzione illuminata dei propri problemi emotivi ed intellettuali. E la letteratura risponde con delle parabole.

La nuova funzione riservata all'arte — del resto dovuta alla razionalizzazione, allo scarto cioè tra ciò che appare e ciò che risulta essere l'essenza del mondo — crea una diversa angolazione anche nell'uso dell'opera d'arte. Rinnovata o cambiata che sia l'arte moderna, l'oggetto, al quale sovente l'arte si ispira, subisce anch'esso uno spostamento. In altre parole cambia la sua « topografia ».

Ora, per vedere verso quali direttrici sia stato spostato l'oggetto, è necessario partire dalla premessa dianzi accennata, ma non ancora sufficientemente approfondita. E precisamente l'assunzione di una diversa connotazione dell'opera d'arte rispetto al passato. In altre parole l'oggetto dell'arte ha seguito le fluttuazioni del pensiero moderno, ed ha proceduto alla interazione nella società.

Quali sono, allora, gli aspetti che caratterizzano codesta società? O per meglio dire, verso quali direzioni si incontra la società del nostro tempo?

Non è un mistero che una delle più forti ed organizzate pretese attuali è quella di demitizzare e di desacralizzare. In questa operazione naturalmente vengono coinvolti non solo i miti e le religioni, ma anche i principii e le ideologie. E allora quale posto spetta all'arte in questa contingenza? Il posto dianzi riferito, e precisamente quello di operare l'inversione dei termini, di desacralizzare il sacro e di sacralizzare il profano. Come giustamente osserva Remo Cantoni:

> ha luogo, nel mondo moderno, un fenomeno di reciproca compensazione. Quelle che erano storicamente le istituzioni tradizionali cui veniva affidata la gestione del sacro e del mito sono costrette, per sopravvivere, a profanarsi in senso scientifico e tecnico, quasi scendendo a un compromesso con l'avversario di ieri. Il processo contrario e parallelo è costituito dal rifluire di sacralità trasfigurata e di mitologia laica entro le istituzioni che hanno il loro punto di onore nella sconsacrazione e demittizzazione del mondo (5).

Così che, afferma Gillo Dorfles:

> oggi non possiamo più parlare di arte in termini d'una *essenza* immutabile e categoriale dello spirito, ma come di una notevole realtà il cui stesso significato muta a seconda delle epoche, identificandosi ora con la *religione*, ora col *mito*, ora con la *società* e la cui comprensione e incomprensione varia ampiamente d'epoca in epoca (6).

---

(5) REMO CANTONI: *Illusione e pregiudizio*, Casa Editrice Il Saggiatore, 1967, pag. 184.

(6) GILLO DORFLES: *Le oscillazioni del gusto*, Paperbacks Lerici, 1966, pag. 13.

Sostanzialmente, attraverso lo spostamento topografico dell'oggetto, della cosa, rispetto al senso tradizionale, siamo arrivati ad offrire una nuova categoria, un nuovo valore, all'arte, senza scomporci. Insomma un po' per volta le idee, le parole, i segni sono venuti a sostituire quelle categorie etico-religiose, di cui il Cristianesimo si era fatto garante, e hanno trovato, alla fine un modo di « essere nel mondo » e di interpretarne l'essenza.

I due termini « sacro » e « profano » possono perdere talvolta il loro significato semantico, per venir ridotti talaltra in un rapporto di intercambiabilità (7).

Può essere dunque questo il nuovo punto di vista, per scoprire non soltanto i rapidi cambiamenti nelle « forme » dell'arte, ma per comprendere anche le diverse ierofanie dell'oggetto. E può essere che da una tale analisi dell'oggetto si giunga ad una definizione meno approssimativa dell'arte moderna.

## III

Il recupero della sacralità dell'oggetto, vede così spostata l'angolazione del punto di vista dell'artista. In una prospettiva dinamica tale punto di vista possiamo denotarlo, appunto, nella mutazione del concetto d'arte, e nella sua determinazione di caratteri intrinseci all'opera d'arte stessa. E allora i valori che fin qui avevano sorretto

---

(7) GIORGIO ZUNINI: *Homo religiosus*, Casa Editrice Il Saggiatore, 1966, pagg. 104-105.

A questo proposito vale la pena riportare quanto scrive uno studioso come Giorgio Zunini in « Homo religiosus »:

« Vi è una contrapposizione netta tra sacro e profano, anche se il sacro assorbe il profano o il profano sopraffà il sacro. Il sacro appartiene ad un " al di là ", il profano ad un " di qui ": possiamo dire ad un divino e ad un umano ...

Come la religiosità impegna tutte le attività umane e si esprime per mezzo di esse, così si volge a tutti gli oggetti, a tutte le situazioni, a tutti gli stati d'animo. L'atteggiamento religioso dell'uomo e la tonalità religiosa, che differenzia un universo sacro da uno profano, si riferiscono agli oggetti più disparati: un oggetto materiale, un avvenimento nel mondo o nella società, esseri invisibili.

Abbiamo così delle manifestazioni del sacro (delle ierofanie) in qualsiasi luogo, in qualsiasi attività individuale e sociale, economica e politica.

Questa è una constatazione di fatto, indipendente dai motivi per cui ciò è avvenuto e si è poi stabilizzato. Una pietra, un albero, una collina, un edificio; la iniziazione puberale, le nozze, le guerre, la sepoltura; il re, lo stato, possono essere " investiti " di religiosità, essere considerati come manifestazioni del sacro. »

la concezione dell'arte, vengono ad essere posti in discussione; di qui il trasferimento dell'oggetto da un contesto reale, da un significato, cioè, autenticamente reale come valido strumento di consumo immediato, alla sua astanza nel corpo di un'opera d'arte. È, per analogia, il caso di dire che la perdita del valore profano dell'oggetto, e la sua lenta e maturata trasmutazione in oggetto-feticcio, implica necessariamente il passaggio, in sede artistica, da un tipo di realtà trasfigurata o rielaborata dall'artista, ad un tipo di realtà astante, e cioè ad un tipo di realtà conforme all'oggetto stesso; per cui una bottiglia di Morandi si trasforma in una bottiglia della pop-art, e quest'ultima ha il suo preciso connotato, *quel* connotato e non un altro. La sostituzione d'un valore d'arte di contemplazione ad un altro valore d'arte di consumo, come si vedrà, spinge più in avanti il processo di *irreversibilità* verso forme « concrete » in relazione con quanto, a suo tempo, era stata, all'incontrario, la spinta verso l'informale e lo astratto. Prendendo come termine di paragone una legge fisica (quella dell'« entropia ») potremmo dire che nell'arte contemporanea le forme assumono di volta in volta una carica entropica, creando così un nuovo sistema che va sempre più ampliandosi e disponendosi per preparare un ulteriore sistema, e così via. Insomma c'è sì la perdita dell'energia, ma tale energia non si consuma del tutto, perché si fonda con un altro sistema che darà origine ad una nuova carica di energia. Questo processo irreversibile fa sì che l'oggetto non si esaurisca del tutto e trovi una sistemazione nel corpo di un'opera d'arte.

È quando sta avvenendo, appunto, in questi anni. L'assunzione però della legge dell'« entropia » nel sistema artistico implica, come afferma Enzo Paci, una nuova prospettazione metafisica. Ma

> il termine « metafisico » ha però qui mutato il suo significato. Ogni filosofia dell'essere, della sostanza, dell'identità, ogni filosofia che ammette qualcosa fuori del tempo e dell'irreversibile, ogni filosofia che ammette un principio che non la stessa struttura logica dell'esistere (principio che non ha quindi nessun significato separato e *dominante*) non è, nel nuovo senso, una metafisica. Ciò vuol dire che una metafisica nel senso tradizionale è impossibile ed improbabile come tale perché i suoi concetti, o meglio le sue idee, non sono applicabili, non rientrano nei limiti dell'esperienza. In tal senso il principio di irreversibilità può essere detto trascendentale, *se il trascendentale viene interpretato come ciò che non può includersi nei limiti dell'esperienza* (8).

---

(8) ENZO PACI: *Tempo e relazione*, Casa Editrice Il Saggiatore, col. I gabbiani, 1966, pag. 21.

In altre parole, e sempre per restare nel tema, l'assunzione da parte dell'oggetto di questo nuovo valore, fa intendere come sia stato possibile passare, per esempio, dalla « action painting » di Pollock alla « combine painting » di Rauschenberg.

Immerso in questa pura esistenzialità l'oggetto feticizzato, entra non già per affabulare una interpretazione del mondo, ma per coronare codesta interpretazione di dati evidenti, tangibili, certi. Ne consegue che tutta la struttura portante viene modificata, e con il passaggio dell'oggetto alla sua pura astanza, si può arrivare a comprendere il significato di tante tendenze spesso contrastanti nell'arte moderna. Al punto che:

> mentre in passato si assisteva ad una universalità del credo estetico (e quindi ad unità di gusto) entro i limiti di una singola civiltà — anche in presenza di grandi differenze di classi e di caste — e ad una contemporanea disparità di forme artistiche, dovuta alla presenza di nazioni e civiltà diverse, tra di loro comunicanti; oggi invece assistiamo all'aumentata capacità informativa, ma contemporaneamente ad una *perdita di universalità* (e quindi ad una conseguente *diversità di gusto*) entro la stessa epoca storica (9).

E il messaggio lanciato dall'opera d'arte, continuerà sempre ad arrivare, oppure si esaurirà? Saremmo allora giunti alla « morte dell'arte » preconizzata da Hegel?

Credo proprio che il fatto stesso che si sia giunti alla feticizzazione del prodotto artistico porti, almeno per il momento, alla sopravvivenza dell'arte, costituisca cioè uno dei mezzi più rispondenti alla continuazione d'un discorso che, pur avendo perduto per strada alcuni valori, ne ha creati altri, anche se non del tutto accettabili. Abbiamo così un tipo d'artista che alle cose dà una estrema importanza, e dall'altro lato abbiamo un pubblico disposto ad accettare le cose per quell'uso che egli ne può fare, e anche per un fine: il possesso. E allora « nella società contemporanea la cosa che diventa fine, è il possesso, l'oro. La parola e la cosa sono *feticizzate* » (10).

E restano appunto codeste cose integrate in un nuovo sistema, creato da quella legge dell'« entropia » di cui ho detto.

In altre parole si tratterebbe ora di riconoscere dentro quale sistema l'oggetto si è inserito, e quali strutture ne regolino sia la sua esistenza e sia, per riflesso, il comportamento del fruitore. Le due con-

---

(9) GILLO DORFLES: *op. cit.*, pag. 94.
(10) ENZO PACI: *op. cit.*, pag. 128.

dizioni possono dirsi interdipendenti in quanto non vi può essere opera senza la fruizione da parte dell'uomo, almeno nel momento stesso in cui l'opera viene alla luce.

Vien fatto di pensare che molto probabilmente non ci sarebbe stata alcuna base d'accettazione d'un messaggio artistico senza codesta interdipendenza, altrimenti sarebbe come venisse proposto un dialogo fra sordi. Ora, fino a qual limite esiste l'accettazione del messaggio artistico?

Consiste in questo sciogliere il nodo della questione: nella misura del limite di accettazione d'un messaggio artistico. Nel presente caso il limite di accettazione è costituito dalla pura astanza dell'oggetto e dalla sua precisazione d'uso, e di conseguenza, dal desiderio di possederlo. Ove uno dei termini cessi, cade anche la probabilità che un'opera d'arte produca un determinato effetto.

E infatti proprio tale caduta provoca il fluttuare delle tendenze, quelle « oscillazioni del gusto » di cui parla Gillo Dorfles, e la *persistenza* di tentativi destinati a consumarsi rapidamente. E destiniamo pure il prodotto artistico a quest'uso. È facile comprendere che ogni tentativo per ricondurre l'arte nell'alveo dei valori tradizionali urta testardo contro un muro, contro una realtà certamente nuova; contro una barriera che segna il confine tra un mondo come lo desidereremmo, ed un mondo quale in effetti è. Ed accettando quest'ultima condizione non resta null'altro se non guardare:

> le cose senza significato che stanno intorno a noi in un presente puro mentre spariscono nel medesimo istante in cui sorgono, lasciando il posto a cose senza significato, forse ancora le stesse che a loro volta spariranno (11).

Fnché durerà quest'atteggiamento? Fintantoché l'oggetto perderà la sua consistenza oggettuale e verrà a completarsi in un altro tessuto, divenendo, forse, un nuovo mezzo, non già per aggredire la realtà, ma per ricondurre il discorso donde si era partiti.

Ma al momento non rimane che catalogare le varie fasi di questo processo di feticizzazione, e riconoscere come l'oggetto, uscito dal nostro mondo, vi è alla fine entrato con maggiore pretesa, mediante lo sforzo di significare uno stato emotivo, una condizione esistenziale. Dire ciò è dire di un significato, o di un non-significato come vorrebbero taluni, che intendono appunto il mondo « né si-

---

(11) JEAN-MICHEL BLOCH: *L'indicativo presente*, Ediz. Bompiani, 1965, pag. 47.

gnificante né assurdo ». Proprio da uno stato d'animo sordo alle significazioni extratemporali nasce il feticcio. Proprio perché non è quasi più possibile, attraverso la enumerazione dei concetti o la presentazione astratta di linee e forme, arrivare alla completa significazione del mondo, ma abbisogna questo di linee e forme concrete, siamo giunti all'ultimo grosso intervento dell'arte. Questa, infatti, ha riflettuto con estrema sincerità che non si poteva più restar isolati, chiusi in un dare e un ricevere, molto aleatorio, giacché i confini delle proposte del dare diventavano sempre più avanzanti e l'uomo non sarebbe più stato in grado di seguirne gli avanzamenti; allora ha capito che necessitava ricostruire l'oggetto, anche un oggetto banale, per riproporlo nella sua astanza.

> Ed è questo ad ogni modo il fatto più rilevante. Improvvisamente questa evidenza ci colpisce con una forza contro la quale non possiamo più opporre nulla. Tutta la bella costruzione crolla di botto e aprendo gli occhi all'improvviso, abbiamo subìto, una volta ancora, l'urto di questa realtà testarda da cui fingevamo d'aver trionfato. Attorno a noi, sfidando la muta dei nostri aggettivi animisti o casalinghi, le *cose sono là*. La loro superficie è netta e liscia, intatta, senza loschi splendori né trasparenze (12).

Spostare lo studio dell'oggetto da una condizione di pura astanza a feticcio, vorrebbe dire in un certo senso riproporre ancora una volta quello che può essere chiamato per noi il momento decisivo di stendere un bilancio di ciò che è avvenuto ed eventualmente di prevedere ciò che accadrà. Siccome però le previsioni possono incontrare altre soluzioni imprevedibili, penso dover rendere con maggiore obiettività una testimonianza di ciò che è avvenuto. Proprio per segnare le linee d'un lavoro futuro, e nel quale allo studioso dei fenomeni artistici si unisca anche lo studioso di sociologia o di antropologia culturale, perché è ormai certo che non si può parlar d'arte, oggi come oggi, senza l'ausilio di altre discipline non strettamente filosofiche od estetiche. Ormai le categorie estetiche hanno subìto tale invecchiamento da rendersi necessario un nuovo metodo d'indagine, il più possibile ricorrente a discipline scientifiche, anche perché mai come in questo periodo la società è stata artefice di tanti incontrastati e frequenti fenomeni. Ma una revisione sociologica od antropologica dell'arte può finire con il manifestare, nel suo stesso seno, delle con-

---

(12) Alain Robbe-Grillet: *Il nouveau roman*, Sugar Editori, 1965, pag. 50.

traddizioni; è questa civiltà di cui ci si vanta come d'una conquista nostra, può arrischiare di cadere, sconfitta, nella banalità quando l'opera d'arte venga intesa soltanto come prodotto d'uso. E poiché non si è ancora certi del tutto, tanto della fisionomia che va assumendo la nostra società, quanto del suo futuro sviluppo, perché difficile è qualsiasi previsione, ecco giungere per l'artista la tentazione più concreta: saggiare uno per uno i vari linguaggi, talvolta persino mescolarli assieme, talaltra inventarli « ex novo » e metterli in relazione con quanto sta accadendo all'uomo di oggi e con l'uso che egli ne può fare.

Esce in tal modo una connotazione diversa, ma che pur corre parallela e stringe come in una morsa l'uomo, sgomentandolo e inducendolo ad accettarle perché esse opere sono frutto di una temperie morale, di un momento d'attività spirituale, e possono nascondere, egli suppone, messaggi non ancora accertati. Si può affermare che al punto in cui siamo l'incontro dell'oggetto e la sua trasformazione simultanea in feticcio, segua un processo progressivo rispetto al passato. Si passa cioè da un'era desacralizzante ad un'era sacralizzante, anche se quest'ultima operazione ha tutto un altro comportamento, un altro riflesso, uno stimolo diverso. Ma pare appunto che la sacralità riaffiori dopo aver constatato quanto poco consistente fosse affidare al mito della scienza e della tecnica ogni nostra ragion d'essere.

## IV

Ma per sciogliere il nodo degli schemi fin qui esposti devo necessariamente suffragarli con esempi, affinché le mie non sembrino definizioni apodittiche, sospese nel vuoto.

Ho parlato finora di una nuova condizione dell'arte; una condizione in cui prevale l'abitudine a porre l'oggetto al centro dell'universo. Ciò è avvenuto — come si è visto — perché nel giro di un secolo si sono capovolti alcuni postulati secondo i quali l'oggetto non doveva più essere ripreso nei suoi tratti reali.

A presentirne la necessità, in questo precorrendo i tempi, furono gli impressionisti ed in modo speciale Van Gogh e Gauguin; provvidero, il primo

ad esasperare la sensibilità differenziale dell'impressionismo scoprendo il valore emotivo dei toni puri;

il secondo a

> creare un nuovo ordine cromatico, usando vaste superfici piatte su cui stendere il tono puro, senza per questo tradurre il tono locale dell'oggetto (13).

L'ossessione per l'oggetto, con la sua presenza assillante, induce i pittori a ricrearlo, a riproporlo, ad immergerlo in un'atmosfera poetica, soffusa di tristezza e accarezzante le forme, come avviene nelle celebri « bottiglie » di Morandi.

Era, questo, un modo per sottrarsi alla soggezione dell'oggetto, alla tentazione di riprodurlo testualmente; e questo avveniva anche perché la scoperta della fotografia aveva messo in discussione il concetto di « realtà oggettuale ». Il fatto stesso che si potesse riprodurre meccanicamente un oggetto, moltiplicandolo all'infinito, offriva una occasione alla pittura di differenziarsi, di usare nuovi metodi di riproduzione, di mettersi in definitiva al di fuori del dato puramente meccanico della ripresa visiva di un oggetto, Ed è allora che la pittura decampa dalla realtà oggettuale, per spingersi oltre i confini del reale, o sfociando nel « puro automatismo psichico » del surrealismo, o nel puro gesto del « tachisme », o nella occasionalità dell'informale.

Questo progressivo smantellamento della forma viene a combaciare appunto con la necessità di sottrarsi alla tentazione di riportare sulla tela un oggetto, compito riservato alla fotografia; mentre la stessa pittura dovrà scoprire nelle pure forme geometriche di Mondrian uno dei passaggi obbligati per arrivare al completo ultimo traguardo. Non sono più sufficienti, insomma, la deformazione espressionistica, o il dinamismo futurista, per sottrarsi definitivamente all'oggetto, bisognerà appunto arrivare oltre, eliminando completamente tutto ciò che si riferisca ad un dato reale, tangibile.

Tuttavia questa ultima esperienza, che può essere grosso modo indicata della pittura informale, resiste per poco. In breve tempo l'oggetto emerge nuovamente. E allora se è vero che la pittura dal Rinascimento in poi è andata acquisendo sempre nuovi valori, risulta anche vero che:

> i valori che interessano gli artisti — ritmo, velocità, deformazione, plasticità, mutamenti, « transferts » — coincidono ormai con le forme attuali dell'attività

---

(13) Pierre Francastel: *L'arte e la civiltà moderna*, Ediz. Feltrinelli, 1961, pag. 251.

fisica ed intellettuale e contrastano nettamente con le aspirazioni del Rinascimento: stabilità, obbiettività, permanenza (14).

Ma questa pittura, in periodi brevi, si esaurisce così come si esauriscono la musica e l'architettura, si integra un po' per volta nel nuovo sistema e viene a proporsi non più come mediatrice della realtà, oppure come stimolatrice di attività oniriche, ma come possibilità d'essere essa stessa « la realtà ».

Ed allora:

ecco, ad esempio, la pittura abbandonare la tela e i normali colori ad olio, ricorrere ai « collages », a inclusioni di oggetti trovati o a manipolazioni di materie plastiche, di superfici metalliche, di pellicole fotosensibili; la scultura rifarsi al fil di ferro, alla lamiera, a materie plastiche; l'architettura rinunciare ai metodi costruttivi artigianali e ricorrere alla prefabbricazione industriale; la musica valersi di nuove sonorità elettroniche (15).

Tutto questo crea uno stato d'animo indispensabile per capire ed entrare nel vivo d'un discorso sull'arte contemporanea, che non è affatto estraniato da un contesto più ampio, anzi riguarda precipuamente la condizione dell'arte d'oggidì in cui vi hanno concorso i mezzi di riproduzione meccanica (la fotografia, il cinema, la televisione, il cliché tipografico ecc.) (16).

Nasce così una nuova visione della realtà. Non è mistero che alla frammentazione della realtà, degli oggetti, delle cose, ha in larga parte contribuito il cinema, con la sua visualizzazione e con la sua capacità di aumentare l'intensità visiva attraverso il dettaglio, il particolare, proposti in dimensioni macroscopiche. Ciò induce a credere anche ad un nuovo tipo di visione, ad un modo nuovo di vedere, e quindi alla abitudine anche a chi non è artista di vedere in una

---

(14) PIERRE FRANCASTEL: *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*, Ediz. Einaudi, 1957, pag. 184.

(15) GILLO DORFLES: *op. cit.*, pag. 51.

(16) WALTER BENJAMIN: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Nuovo Politecnico, 1966, pag. 29.

Scrive Walter Benjamin:

« La disputa, che ebbe luogo nel corso del secolo XIX tra la pittura e la fotografia, intorno al valore artistico dei reciproci prodotti appare oggi fuori luogo e confusa. Ciò non intacca tuttavia il significato e anzi potrebbe anche sottolinearlo. Di fatto questa disputa era espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, di cui nessuno dei due contendenti era consapevole. Privando l'arte del suo fondamento cultuale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. »

determinata maniera senza con questo distruggere la realtà oggettuale. Con questo tuttavia non si vuol dire che la crisi dell'arte figurativa — se di crisi si vuol parlare — sia dovuta alla presenza del cinema; questi semmai ha posto in nuove condizioni emotive l'artista, lo ha guidato nella ricerca di quella frantumazione o ricapitolazione dell'oggetto al fine di ricrearlo strutturalmente e semanticamente, inserendolo come dato emotivo e psicologico da relazionare nel quadro e quindi nel fruitore.

Il metodo seguito da tanta parte dell'arte contemporanea presenta delle analogie che non possono esser sottaciute, basterà pensare che l'uso dei « valori plastici » nel cinema è un modo indiretto, ma non per questo meno stimolante, per far entrare un personaggio nell'atmosfera ambientale d'un racconto filmico. Si è insomma giunti alla convinzione che « gli oggetti parlano » pur nella loro fissità ed inamovibilità, un linguaggio universale, comprensibile e recepibile. Per questo motivo soprattuto, l'avvento della cosiddetta « pop-art », è stato illuminante: ci ha fatto capire non soltanto il significato d'un mondo come il nostro pervaso di oggetti, ma anche la condizione spirituale dell'uomo dinanzi alla presenza persecutoria degli oggetti.

Così che l'oggetto riprende il suo ruolo. E sarà un tipo di realtà oggettuale che avrà magari lo scopo di « choccare » o di colpire il fruitore, con sempre nuove invenzioni, con « gags » imprevedibili (17).

Una funzione di questo tipo, riservata all'arte oggetto, come ben

---

(17) HAROLD ROSENBERG: *L'oggetto ansioso*, Bompiani Edit., 1957, pag. 95.

Harold Rosenberg, nel suo libro, dopo aver rapidamente puntualizzato l'aspetto dell'arte contemporanea nelle sue varie fasi evolutive, si incontra con la concezione dell'arte oggetto. Riprendendo alcune affermazioni di Etienne Gilson, relative alla « distinzione *ereditata* fra le arti del tempo (poesia, musica) e le arti dello spazio (scultura, piuttura, e in senso generale le " arti del disegno " », Rosenberg così riassume l'argomento:

« L'idea dell'arte oggetto, cioè di un prodotto da prendere in considerazione indipendentemente dall'atto creativo e dalla reazione dello spettatore, è di capitale importanza per l'arte del ventesimo secolo. La pittura viene trattata a sé, fuori dal rapporto con le circostanze umane che l'accompagnano, non semplicemente per sviluppare fino in fondo una tesi filosofica ma per ragioni ideologiche. E questo, Gilson lo chiarisce ampiamente in " Peinture et réalité ". L'arte che è — sono parole sue — " in contatto con il mondo fisico dell'esistenza che appartiene alla pittura ", cioè con il modo della spazialità si conformerà ai valori di stabilità e di durata e li manterrà; il che significa che si opporrà ai concetti di energia che svanisce, di Poe, Duchamp, Klee e altri contemporanei. Dalla " coseità " essenziale della pittura Gilson deduce un'estetica di quiescenza, contemplazione, composizione, contraria alla tradizione di " azione " di quadri come " Epsom Derby " di Gericault o " Bonaparte che traversa il San

si vede sposta il termine della concezione tradizionale di un'arte intesa come riflessione o contemplazione, per arrivare appunto a quelle forme di « arte ludica » le cui solenni dimostrazioni si sono avute con Le Parc alla recente Biennale di Venezia. Potremmo dire che persino le « macchine inutili », di Munari e la polarizzazione della luce della « op-art » ormai sono esperimenti che travalicano i limiti della pittura per giungere ad essere dei meri esperimenti stimolanti alcuni organi umani (la vista e l'udito). Tuttavia a proposito della « op-art », alla sostituzione evidentissima della pittura con tessuti e materiali diversi, e con l'altrettanto evidente sostituzione del colore con la luce polarizzata che crea effetti dinamici-visivi sorprendenti, questa ultima tendenza è stata suggerita dal cinema, e dalle sue qualità essenzialmente espressive date appunto dall'uso della luce, dalla illuminazione degli oggetti e dei corpi, in maniera da fornire una serie di elementi psicologici indirettamente, per vie metaforiche.

Ma là dove l'oggetto vero e proprio — come dicevo — viene ad imporsi con una sua esplicita funzione, è nella cosidetta « pop-art », o nella « combine painting » di Rauschenberg in cui traspare l'esigenza di recuperare oggetti reperiti dalla realtà quotidiana, dal nostro consumo, per far loro assumere valori sostanzialmente nuovi. E sono valori che vengono strutturati in maniera da imporre un certo discorso sia sulla attuale società consumistica, sia soprattutto sulle alienazioni o sui condizionamenti persuasivi offerti un po' da tutta la industria (dalla cartellonistica, al messaggio invitante a consumare un qualsiasi prodotto, dal fumetto al cinema). Insomma il « trionfo » dell'oggetto, in una topografia ormai sacralizzante, per la cui disposizione si ricorre al « collage », crea un tipo di discorso sociologico, più che artistico, comunque un tipo di discorso chiarificatore della nostra condizione umana, mortificata dentro gli schemi di questa nostra civiltà « consumistica ».

---

Bernardo " di Jacques-Louis David. Quadri come quello di David e " Il ratto delle Sabine " di Poussin devono essere ripresi in esame, in modo da trasformare il loro " movimento nel tempo " in " composizione visiva nello spazio ". Concludendo il suo concetto in senso letterale, Gilson afferma che la natura morta è il soggetto supremo della pittura in quanto " in natura morta niente agisce, niente gesticola, niente fa nient'altro che essere " ... Insomma, il concetto dell'arte oggetto serve di base per imporre ai quadri una struttura mentale o " griglia " di valori: in questo caso i valori di un religioso quietismo superiore e indipendente dalla reale esperienza tanto dei pittori quanto degli spettatori. ».

Tuttavia, afferma Cesare Brandi:

L'oggetto non è *cosa* o *roba*, non implica *l'annullamento del soggetto*, come nella sua grezza realtà esistenziale suggerirebbe, ma proprio nel momento della proposizione, dell'isolamento dal contesto vissuto e utilitario si oggettualizza, si costituisce: non meno, seppure in un modo diverso, dall'estendersi della tela di sacco in un *Sacco* di Burri. Qui, certo, il sacco, dopo il primo rude contatto con lo spettatore-fruitore, si dissolveva in una struttura formale irrecusabile, mentre in Dine o in Spoerri rimane grezzo sulla soglia di una metamorfosi che, se avverrà, avverrà solo entro la coscienza del fruitore.

L'incidenza dell'oggetto nell'arte moderna, sovverte e catalizza dunque, di continuo, il rapporto fra artista e pubblico-fruitore, causando come si è visto un notevole mutamento di valori. Però da tale mutamento — avverte sempre il Brandi — non si può arrivare a definire, alla maniera di Hegel, la *morte dell'arte*:

anche in una situazione come quella attuale che sembrerebbe pienamente attestarla. Mentre la morte hegeliana tornava di scena perché *l'arte non era più semantica*, si veniva già a rovesciare nel mercato artistico l'ondata al ribasso degli « informali » e iniziava il suo cammino trionfale questo nuovo corso della « pop-art »: che a distanza di soli dieci anni dal suo primo apparire (è del 1955 il primo quadro col bersaglio, chiaramente « neo-dada » di Jasper Jonhs) si è vista già canonizzata, col primo premio a Rauschenberg, alla Biennale di Venezia. Tanto più appariva ora quanto fosse posticcio chiamare in causa fotografia e cinematografo per attribuire loro la responsabilità della fase a-semantica imperniata nell'Astrattismo e nell'Informale: l'opposizione non si stabilisce fra fotografia e pittura. O la fotografia è stata intesa come superiore, nella riproduzione del reale, alla pittura; o allora ha provocato (e tuttora provoca, in certi epigoni attardati) una pittura illusionistica che gareggia con la fotografia: oppure è stata riconosciuta « altra » dalla pittura, e allora non ne ha costituito un polo dialettico, essendo stata piuttosto la fotografia a rifarsi, nei suoi errari periodici di evoluzione, a certi determinati aspetti della pittura. La fotografia, come uno dei « mass-media », può essere addirittura riutilizzata, redenta in seno al quadro, come si è visto in Rauschenberg o in Warhol (18).

Come l'oggetto tende ad entrare, con il suo peso specifico, nel contesto dell'arte figurativa, così si può dire entri nella letteratura.

---

(18) Cesare Brandi: *Le due vie*, Edit. Laterza, 1966, pagg. 135 e 137.

## V

Però qui il problema diviene un tantino più complesso. Per evidenti motivi, ma soprattutto perché la letteratura utilizza una lingua ed una lingua è sempre convenzionale, istituzionalizzata, non può sostituirsi completamente all'oggetto. La possibilità riservata alla lingua è di « reificarsi » e precisamente di trasformarsi da un contenuto soggettivo ad un contenuto oggettivo. Potrebbe essere esemplificativo pensare ad un passaggio tra un « io » che osserva diligentemente, ed un « me » calato nel tempo e nelle circostanze, ma qualunque definizione ha sempre delle approssimazioni. La « reificazione » della lingua, dunque, può avvenire allorché

> « Il mondo detto *esteriore* è così ben *esteriorizzato* che giunga a diventarmi persino *estraneo*. Sono come *alienato* dalle cose, giudice e re dell'Universo che io invito al tribunale del mio giudizio, ma separato da lui come un re lo è sovente dai suoi sudditi » (19).

È un modo piuttosto aulico di definire un tipo di narrazione oggettiva. Ma ai nostri fini, quali sono, o possono essere, le diversificazioni linguistiche per connotare i vari spostamenti topografici dell'oggetto? Esiste, in altre parole, un modo per individuare, attraverso la letteratura, quegli spostamenti topografici che siamo riusciti a fissare per l'arte figurativa?

Tralasciando pure gli sperimentalismi poetici di questi ultimi anni (le poesie visive, i collages tipografici, e, se vogliamo risalire indietro, le « parole in libertà » post-futuriste) veniamo a distinguere subito come sia stata possibile una identificazione oggettuale nel romanzo moderno. Qui più che altrove è possibile riconoscere come gli oggetti, con la loro prepotente presenza, siano venuti incontro allo scrittore perché possa riferirne e creare una sua « Weltanschauung ».

In Sartre come in Moravia, ad esempio, gli oggetti si sa hanno lo scopo di dimostrare l'« alienazione » di tipo marxiano, del capitalismo, sull'uomo. E servono anche a testimoniare, con la loro presenza, lo stato psicologico di nausea o di noia, come appare nei due più noti romanzi degli scrittori. Tanto « La nausea » di Sartre, quanto « La noia » di Moravia, utilizzano gli oggetti per dimostrar come, con con la loro ossessionante presenza, la loro astanza persecutoria, condi-

(19) ALAIN ROBBE-GRILLET: *op. cit.*, pag. 142.

zionino il comportamento dei personaggi. Siamo, però, al limite della non accettazione, dell'insignificanza e dell'assurdità delle cose, d'accordo; ma la loro esistenza è un modo per contestare alla borghesia il diritto di alienare l'individuo.

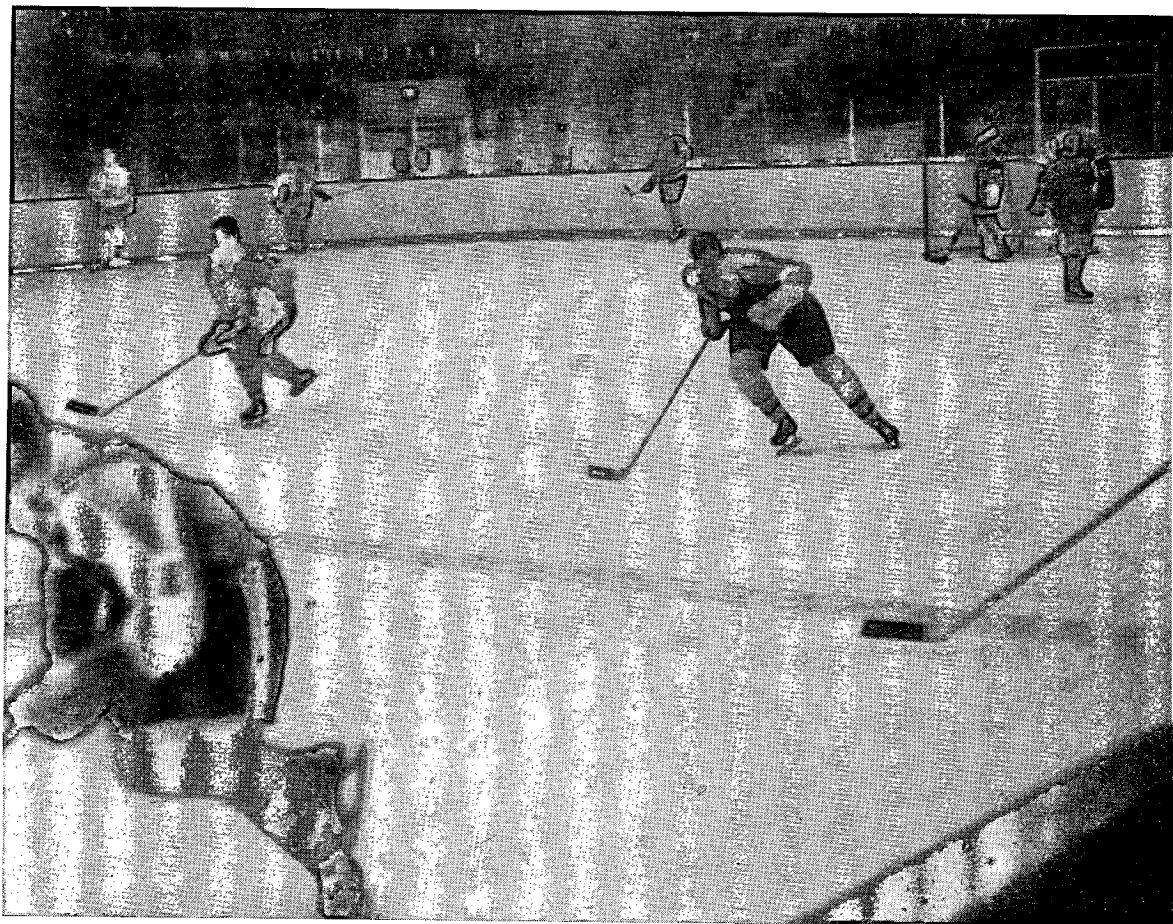
Non è da meravigliarsi, dunque, se giunti ad un punto d'incontro, tra una società indotta a consumare i suoi prodotti, ed una industria tendenzialmente rivolta a soddisfare ed a creare nuovi bisogni, si sia arrivati anche ad un tipo di letteratura di consumo. La quale non è un sottoprodotto letterario (qui non ci interessa il fotoromanzo o il « feuilleton », ma il prodotto artistico), ma è un tipo di romanzo che vuol essere impegnato a mettere soprattutto in evidente rilievo le carenze della nostra società. Per arrivare a tanto, si vuole connotare il personaggio utilizzando mezzi descrittivi di immediata ricezione. Come potrebbe avvenire, grosso modo, con il cinema.

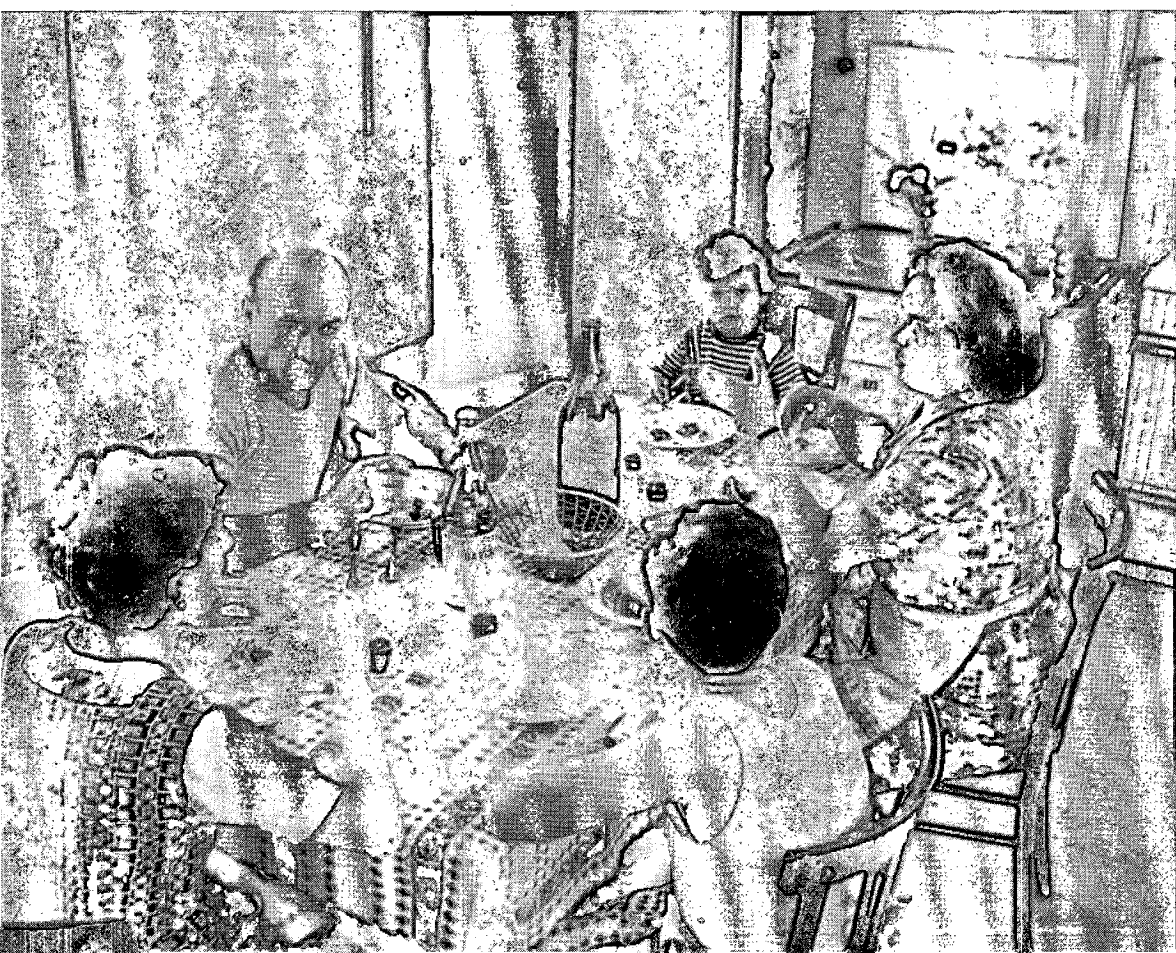
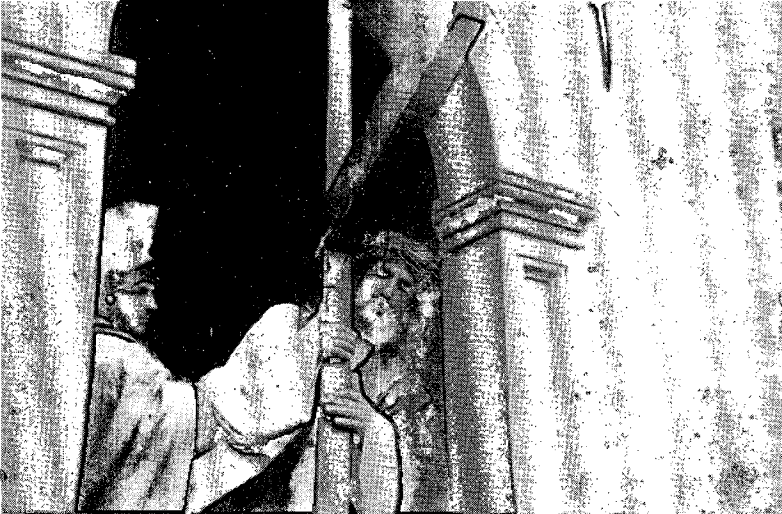
Rispetto al romanzo tradizionale, specie a quello di tendenza realistica, che si avvaleva della costruzione *tipica* del personaggio (il romanzo di Balzac, quello di Flaubert o il Manzoni della vasta galleria di tipi) per intrecciare un discorso sui vizi e le virtù degli uomini (avarizia, lussuria, bontà, vigliaccheria, ecc.), il romanzo moderno trasferisce il lettore direttamente allo scopo, trascurando l'intreccio, il colpo di scena, l'imprevedibile per far luogo a convenzioni precedentemente stipulate. Questi prodotti della letteratura di consumo non poggiano sulla durata, ma sono legati per lo più al loro tempo, e capovolgono con la presenza di taluni motivi ricorrenti, l'ordine tradizionale, il valore determinante un'opera letteraria quale può essere la sua universalità e la sua a-temporalità. Creare dei tipi su cui specchiarsi, od inserire un personaggio con quel dato psicologico-morale non ha più importanza. Avrà invece importanza trasferire topograficamente l'oggetto al fine di dargli una connotazione che sia rispondente al tema del romanzo. È, insomma, per dirla con Umberto Eco, il passaggio dal « tipo » al « topos ». Ne consegue allora che

> i « topoi », i « luoghi » (sono) facili a convenzionalizzarsi ed impiegabili senza impegno. Il « topos » come modulo immaginativo viene applicato in quei momenti in cui una certa esperienza esige da noi una soluzione inventiva, e la figura evocata dal ricordo sostituisce appunto un atto compositivo dell'immaginazione che, pescando nel repertorio del *già fatto*, si esime dall'inventare quella figura o quella situazione che la vivacità dell'esperienza postulava (20).

---

(20) UMBERTO ECO: *Apocalittici e integrati*, Bompianti Edit., 1964, pag. 214.

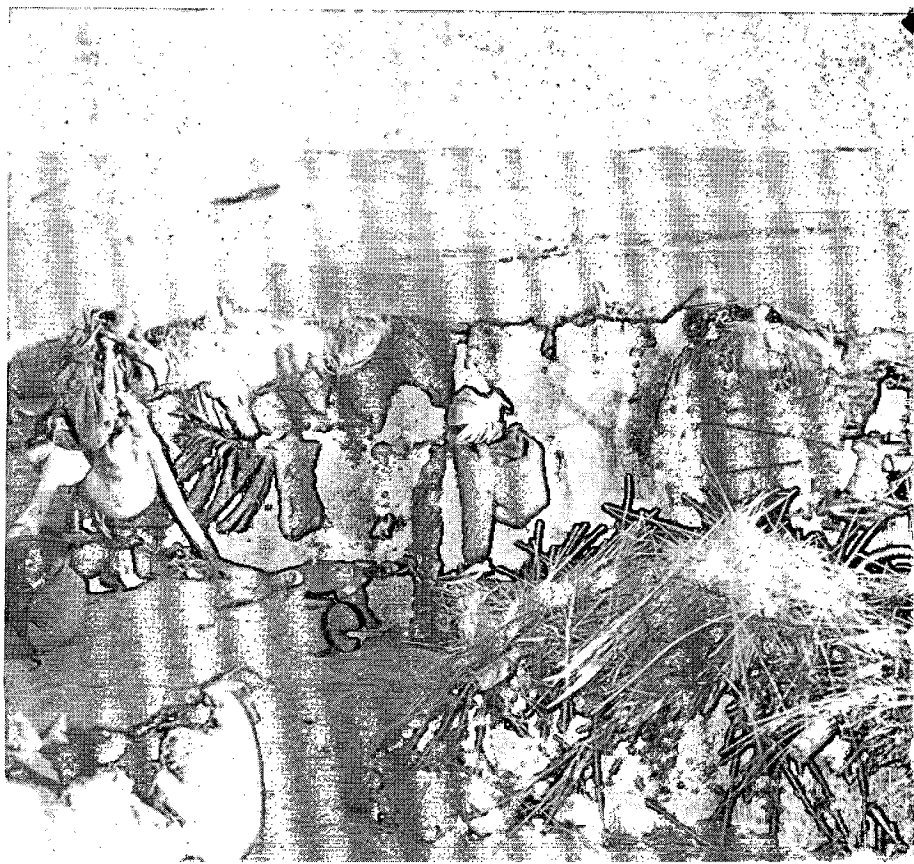
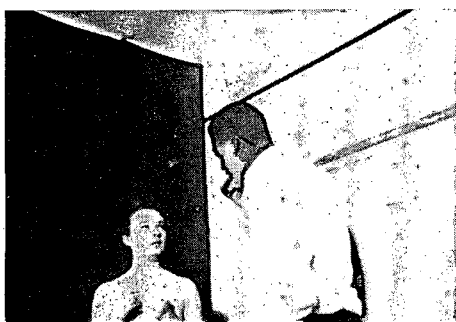
# *Firenze: Festival dei Popoli*

Da *Un jeu si simple* (1965) del canadese Gilles Groulx, primo premio della sezione cinematografica all'VIII Festival dei Popoli.

(*A fianco*): Il cineasta e pubblicitario Fred Hogubgub in *What's Happening,* inchiesta sui « beats » newyorchesi realizzata dall'italiano Antonello Branca - (*Sotto*): Da *Die Wunder von Mailand* (1966) dei tedeschi federali Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawski, primo premio della sezione scientifica per la categoria « conoscenza della condizione umana in un contesto sociale moderno »

Da *End of the Trail* (1965) dello statunitense Donald B. Hiatt, menzione speciale « per la valida prospettiva storica ».

Da *Kalwaria* (1958) dei polacchi Jerzy Hoffman e Edward Skorzenski, che solo ora ha potuto vedere la luce nel suo Paese.

Da *I mamuthones* (1965), diretto, prodotto e fotografato dall'italiano Fiorenzo Serra.

Da *Miért?* (t.l.: Perché?, 1966) dell'ungherese Anna Hersko, a cui si deve anche la fotografia, in collaborazione.

(*Sopra*): Da *Inside Red Chine* (1966), documentario televisivo della statunitense Don Hewitt per la CBS. - (*Sotto*): Da *Vali* (1966), prodotto, diretto e fotografato dalla statunitense Sheldon Rochlin.

(*A fianco*): Da *Knud* del danese Jorgen Roos, menzione speciale « per la sensibilità con cui è presentato il personaggio di Knud Rasmussen ». - (*Sotto*): Da *Die letzten Karawanen*, lungometraggio documentario degli svizzeri René Gardi e Ulrich Schweizer.

(*Sopra*): Da *Firenze, novembre 1966* diretto e fotografato dall'italiano Mario Carbone. Il documentario ha ricevuto fra l'altro un attestato di merito per la miglior fotografia in bianco e nero ai « Nastri d'argento ». - (*A fianco*): Da *Yélé Danga* (1966), prodotto, diretto e fotografato dal francese G. Le Moal. - (*Sotto*): Da *Ombres et mirages* (1967), mediometraggio prodotto, diretto e fotografato da Moritz de Halden.

Da *Diario di bordo* (1966), mediometraggio prodotto e diretto da Ansano Giannarelli e Piero Nelli, che ha vinto il « nastro d'argento » per il miglior documentario dell'anno.

Non è chi non possa riconoscere in questa definizione lo spostamento topografico dell'oggetto del romanzo moderno, il profilo ultimo della nostra letteratura, filiata per via diretta dal metodo narrativo di Proust. La lunga serie di ricordi che fanno riandar all'indietro il narratore, nella sua ricerca del tempo perduto, alla individuazione di *luoghi* preesistenti, crea gli stati d'animo di Swann, di Albertine, dello stesso Marcel il quale dai frammenti mnemonici trae il materiale per la sua vasta e geniale costruzione.

È dunque il punto di vista ad essere cambiato, così come avviene anche per Joyce che questa volta si cala dentro al suo personaggio, e attraverso il lungo monologo interiore, vede e descrive ciò che gli appare dinanzi agli occhi. Mentre perciò la mente proustiana ricostruisce i luoghi frequentati dall'onnipresente « Je » dell'autore, il Bloom di Joyce non è altro che un *Me* entrato nel vivo di una situazione esistenziale.

Un maggiore distacco verso le cose è presente però nello scrittore moderno. Oltre che in Sartre ed in Moravia, soprattutto nei seguaci dell'« école du regard », creatrice di quel « nouveau roman » che dovrebbe tendere alla ricapitolazione in chiave fenomenologica del mondo, mediante la circonvenzione dell'oggetto.

Ed è a questo punto che interviene l'esperienza di Robbe-Grillet. Pur scartando ogni motivo di intreccio, pur rinunciando alla aneddotica, come viene costruito questo tipo di romanzo? Secondo degli schemi semplicissimi: lo scrittore non partecipa ai fatti, ma li descrive, enumera certi oggetti, li « mette tra parentesi » e in questo modo pone non in discussione il mondo, ma lo delimita e lo sottopone ad una catalogazione. Per ottenere ciò, deve sottomettersi agli oggetti, deve porli poi in relazione con il comportamento dei personaggi che gli stanno a cuore. Così che nel fissare gli attimi esistenziali dei personaggi, prima di far ciò, mette insieme tutti i frammenti della realtà circostante.

Si può allora desumere che

> dall'istante in cui si accetta di sottomettersi alla visione che egli vuole imporci, anche se si limita la sottomissione allo stato in cui si trova il lettore di buona volontà, i suoi procedimenti riescono a creare un'indiscutibile suggestione. E gli oggetti quali egli li mostra, invadono con la loro pesante presenza (21).

---

(21) ALAIN ROBBE-GRILLET: *op cit.*, pag. 35.

Indirettamente ma pur tuttavia con lo scrupolo del ragioniere, lo scrittore del « nouveau roman » cataloga gli oggetti, li colloca in una topografia, li fissa permanentemente e riesce così a rendere la tipicità di un mondo. Isolati nel loro chiuso mondo senza significato (perché lo scrittore non intende arrivare alla spiegazione ma si limita a registrarne gli effetti) l'azione del romanziere diventa tanto estranea e tanto obbiettiva da non interferire minimamente sullo sviluppo dei fatti. I quali fatti possono anche essere scontati e immotivati, prevedibili o assurdi, ma tutto ciò non ha alcuna importanza se, attraverso questo metodo narrativo, si vuole arrivare a porre il lettore dinanzi ad una realtà che lo perseguita e l'ossessiona ogni giorno.

Tuttavia l'obiettività non può essere assoluta, per i motivi dianzi riferiti, non può esserlo anche perché deve sempre soccorrere la presenza dell'uomo-scrittore, il quale vede e annota, e tenta di descrivere, il più imparzialmente possibile ciò che ha visto. Però la lingua letteraria non può, per quanto possa « reificarsi », sostituirsi del tutto all'oggetto. Anche la semplice descrizione dell'oggetto comporta una serie di parole (aggettivi, sostantivi, verbi) che indichino con maggiore precisione possibile le linee, le posizioni, i contorni degli oggetti. Ed allora, dirà Robbe-Grillet:

> l'uomo è presente ad ogni pagina, ad ogni riga, ad ogni parola. Anche se vi si trovano molti oggetti, e descritti con minuzia, c'è sempre e innanzi tutto l'occhio che li vede, il pensiero che li rivede, la passione che li deforma.
>
> Gli oggetti dei nostri romanzi — aggiunge Robbe-Grillet — non hanno mai una presenza che prescinda dalle percezioni umane, reali o immaginarie; sono oggetti comparabili a quelli della nostra vita quotidiana, quali essi occupano la nostra mente ad ogni momento.
>
> Se questi oggetti sono, come si dice, *più umani* dei nostri, ciò è dovuto al fatto che la situazione dell'uomo in cui abita, oggi, non è più uguale a quella di cent'anni fa (22).

Le dichiarazioni programmatiche da parte di un autore di romanzi tuttavia, possono avere un valore indicativo. Quel che vale è vedere come egli abbia applicato nelle sue opere siffatto programma.

E dunque per aver una dimostrazione patente, bisognerà aprire, a caso, una delle pagine di Robbe-Grillet. Prendiamole dal romanzo « La gelosia » in cui si racconta di tre persone, due uomini ed una

(22) *Ibidem*, pag. 142.

donna, secondo il tradizionale sviluppo narrativo del « triangolo » amoroso.

La somma degli oggetti catalogati è tale per cui si dovrebbe entrare nell'« habitat » ambientale e psicologico del romanzo.

Ecco come viene descritto il momento del pranzo:

> La tavola è quadrata, poiché il sistema di prolungamento (inutile per così poche persone) non è stato impiegato. I tre coperti occupano tre lati, e la lampada il quarto. *A* è al solito posto; Franck è seduto alla sua destra: dunque davanti al buffet.
>
> Sul buffet, a sinistra della seconda lampada (cioè verso la porta, aperta, dell'anticucina) è pronta la pila dei piatti che serviranno per il pranzo.
>
> A destra della lampada e più indietro rispetto ad essa — contro il muro — una brocca indigena di terracotta segna il centro del mobile.

Sembra di legger, più che un romanzo, una parte di una sceneggiatura per film od un copione teatrale. Infatti i personaggi sono, per il momento, inesistenti fanno da contorno agli oggetti disposti in una topografia comune, tale e quale può essere quella delle normali case borghesi. Anche la collocazione degli oggetti (la lampada che occupa il quarto posto, la pila dei piatti sul buffet, ecc.) è piuttosto tradizionale, non si riduce cioè ad essere qualcosa di nuovo e di diverso rispetto al soggetto del romanzo. Il lettore potrà ricevere, questo sì, una prima impressione di « routine », di consueto e di usuale, attraverso la visione di una realtà chiusa tra parentesi e ferma nel tempo, preannunziante chissà mai quale sovvertimento. Viceversa tutta l'andatura del romanzo, come degli altri robbegrilletiani, è imperniata su questo tipo di descrizione, donde esce di tanto in tanto il comportamento dei personaggi, per poi venir assorbito nuovamente dalla serie enumerata degli oggetti presenti in quel momento.

Ecco perciò, e per concludere, il corrispettivo che vi possiamo trovare tra « pop-art » e « nouveau roman »: il fatto di aver posto l'oggetto in un contesto narrativo, senza con questo rinunciare ad una interpretazione soggettiva del mondo. Cambiano, è vero, i mezzi, del resto pertinenti alle singole arti — quella figurativa e quella narrativo-letteraria — ma sostanzialmente l'oggetto è entrato trionfalmente con il suo peso specifico, con la sua astanza, con la sua categoria esistenziale.

Si dirà: è, o può essere, questa, una conseguenza di quella distinzione operata precedentemente fra « sacro » e « profano »? In altri termini, il nuovo valore assunto dall'oggetto, è una investitura a feticcio oppure è soltanto un modo per aggredire dall'esterno la realtà?

Se commisuriamo, per esempio, l'entità distribuita all'oggetto dalla « pop-art » vediamo che non si tratta semplicemente d'una topografia nuova o comunque d'una istanza proposta dall'artista, ma di una necessaria svolta dell'arte verso forme più concrete, verso l'incontro con il pubblico-fruitore dei beni di consumo, e perciò anche senza condividerne il punto di vista, si tratta di una svolta determinante, d'un travaso di significato all'oggetto investito quasi di un potere esorcizzante.

Se, invece, rapportiamo gli oggetti nel « nouveau roman » a concetti fenomenologici, espliciti e allo stesso tempo condizionanti la struttura di una nuova « Weltanschauung », allora dobbiamo dire che in questo caso l'oggetto ha assunto una nuova topografia. A dargliela naturalmente è stato l'uomo, e per questo è sempre l'uomo ad essere il vero protagonista d'un dramma attuale qual è quello della « alienazione » e della rarefazione dei sentimenti, della sua continua tensione verso una metafisica dell'oggetto che può approdare, continuando di questo passo, alla completa feticizzazione, ed a fargli significare qualcosa di diverso da quello che realmente è. Insomma una funzione diversa rispetto alla sua origine.

Questo perché, come si vedrà, l'uomo moderno eterodiretto è giunto a conformare il suo comportamento verso certe prevedibili direzioni.

Chi sia questo individuo eterodiretto è presto detto. Ne scrive Remo Cantoni, dicendo che:

> La società contemporanea produce su scala maggiore e con un ritmo sempre più accelerato un nuovo tipo umano. Il sociologo americano David Riesman, nel suo studio « La folla solitaria » (1950), ha descritto la fisionomia psichica di questo nuovo personaggio che emerge nel ventesimo secolo, quasi balzando fuori dalla terza rivoluzione industriale; è l'uomo « eterodiretto » (23).

Le condizioni in cui si trova l'uomo eterodiretto sono molteplici. Non è un mistero, del resto, se dico che all'origine di una tale rivoluzione sta un apparato mastodontico interno al sistema, sempre più in grado di dirigere dall'esterno i gusti e le tendenze dell'individuo. Ora, in virtù di tale fenomeno, l'uomo eterodiretto subisce anche un processo di livellamento nei gusti e nelle tendenze, si lascia cioè convincere ad accettare certe forme artistiche. E l'artista, pur cercando di sottrarsi agli strumenti che livellano l'individuo, come si

---

(23) Remo Cantoni: *op. cit.*, pag. 254.

è visto, è stato costretto alla fin fine ad accettarli, per vedere se non fosse il caso di dar loro una nuova funzione.

Il senso di rispettabilità e di sussiego che regola sovente il possesso di un bene, viene per mezzo della « pop-art » messo in discussione, ridicolizzato, mediato, attraverso appunto la nuova funzione riservata all'oggetto in un contesto artistico combinato in un « collage ».

Tuttavia, dicevo, il quadro non è ancora completo, perché a portare una notevole spinta verso la formazione di un individuo eterodiretto ha contribuito soprattutto il grande apparato strumentale e tecnico del cinema, riuscendo, con la sua immediatezza espressiva, a influenzare la letteratura, a mettere il « nouveau roman » nella condizione di appoggiare la sua ragion d'essere sull'elemento, per così dire « visivo ». L'apporto dunque delle cosiddette « arti visive » (fotografia e cinema) all'affermazione di indirizzi e di moduli espressivi di immediata e facile recezione, è stato tale per cui si è venuta a creare la premessa indispensabile perché l'individuo, lo spettatore, o il lettore, divenisse fruitore e quindi si lasciasse dirigere dall'esterno mediante alcuni strumenti capaci di orientarne il comportamento estetico-morale.

Perciò, in vista di quella ipotesi di lavoro che dovrebbe contribuire a spianare alcuni residui di sopravvivenza di una estetica non più rispondente ai nuovi criteri instaurati dall'arte contemporanea, ed allo scopo di rivedere certe concezioni estremamente mobili e mutevoli dell'arte, non mi sembra fuori luogo mettere in rilievo anche quel mezzo di comunicazione così formidabile ed incisivo che è il cinema. Sempre in relazione a quella topografia dell'oggetto che nel cinema, ancor prima che nelle altre arti, ha avuto una importanza eccezionale.

Se, infatti, si riesce a parlare di individuo eterodiretto gli è perché codesto individuo è sottoposto di continuo al mitragliamento delle immagini di qualsiasi tipo (fumetto, cartellonistica, film, televisione ecc.), ma anche soprattutto perché è il cinema a render più fascinoso e più allettante il condizionamento.

Tutto questo può indicare, dunque, un primo approccio verso la definizione della topografia dell'oggetto, direi in senso psicologico, come se insomma l'oggetto a seconda della sua topografia venga ad assumere la funzione di diretta persuasione, di allettamento dell'individuo. E, come si è detto per l'arte figurativa e per la letteratura, bisognerà vedere se l'oggetto, nel cinema, si intromette nel discorso

che un regista vuol fare, e come ed in quale misura renda codesto discorso.

Anzitutto sarà bene sfatare la leggenda che il cinema abbia in sé la capacità di cogliere direttamente la realtà oggettuale, perché è l'utilizzo di un mezzo di riproduzione « meccanica » e « passiva ». L'obiettivo della macchina da presa, inutile dire, non è un oggetto passivo.

Il cinema anzi sottostà ad alcune regole secondo le quali la realtà che mi viene presentata non è del tutto oggettiva (24).

La distanza che separa, nel film, lo spettatore dagli oggetti è verificabile sul piano della « ricezione ». Sostanzialmente l'oggetto non ha la pretesa di investire con la sua presenza la totalità dell'essere, ma di restar ai margini, di indicare cioè le direzioni verso cui si pone il personaggio nel film.

Gli oggetti possono condizionare il comportamento di un perso-

---

(24) Rudolf Arnheim: *Film come arte*, Casa Editrice Il Saggiatore, 1960, pag. 48.

Vale la pena rileggere assieme un punto che si riferisce proprio alla posizione dell'oggetto nei riguardi di chi è posto a vederlo.

« Consideriamo la realtà visibile d'un oggetto definito un cubo. Se questo cubo è collocato sul tavolo dinanzi a me, dipende dalla sua posizione se potrò capirne correttamente la forma. Se, per esempio, vedo soltanto i quattro lati d'un quadrato, non posso capire che si tratta d'un cubo: vedo unicamente una superficie quadrata. L'occhio umano — e così pure la lente fotografica — agisce da una posizione particolare, da cui può cogliere soltanto quelle parti del campo visivo che non gli siano nascoste da nessun oggetto intermedio. Nella posizione in cui si trova ora il cubo, cinque delle sue facce sono nascoste dalla sesta, e perciò questa soltanto è visibile. Ma siccome questa faccia potrebbe anche nascondere qualcosa di completamente diverso — potrebbe essere, per esempio, la base di una piramide o il lato di un foglio di carta — la nostra visione del cubo non è stata scelta in modo caratteristico.

Abbiamo così stabilito un primo principio importante: se voglio fotografare un cubo, non basta che collochi l'oggetto nel campo di visione della mia macchina. Si tratta piuttosto della mia posizione relativamente all'oggetto o del punto di vista in cui lo colloco. La posizione scelta prima non aiuta molto a capire la forma del cubo. Una posizione invece in cui si rivelino tre delle superfici del cubo e i loro reciproci rapporti basterà per mostrare senza possibilità di equivoco di quale oggetto si tratta. Siccome il nostro campo visivo è pieno di oggetti solidi, ma il nostro occhio (come la macchina) vede questo da un solo angolo in un momento determinato, e siccome l'occhio può percepire i raggi luminosi riflessi dall'oggetto soltanto proiettandoli su una superficie piana — che è la retina — accade che neanche la riproduzione d'un oggetto semplicissimo è un puro fenomeno meccanico, perché può essere fatta bene o male. »

naggio ma perché l'oggetto possa venir catturato dall'obiettivo della macchina da presa, e quindi percepito dall'occhio dello spettatore, il quale si trova in una posizione diversa da quella del regista, deve caricarsi d'un significato. E quei « valori plastici » essenziali, indispensabili per un racconto visivo, hanno avuto sempre — nel cinema — una importanza preponderante. Lo sappiamo già fin da quando il cinema era muto e la narrazione veniva affidata alle immagini, che l'uso del « materiale plastico » rendeva con un valore suo, era cioè il modo con cui il regista poteva definire più nei dettagli la psicologia dell'attore, la cui azione mimica trovava un appoggio, una scansione ritmica, nell'accostamento di alcuni oggetti.

Nel cinema sonoro e parlato l'oggetto non ha più l'importanza di prima, rimane purtuttavia sempre in relazione concettuale con il soggetto. Per arrivare alla completa definizione dell'uso dell'oggetto, secondo quanto sono andato dicendo sin qui, bisognerà giungere ad Antonioni e successivamente ai registi francesi della nuova ondata fino a Godard. In questi registi la topografia dell'oggetto assume diversi comportamenti che tenterò di dimostrare con esempi tratti da alcuni film.

Colui che per primo ha intravisto quale potesse essere la presenza funzionale dell'oggetto è stato Antonioni.

E d'altronde la sua intenzione era di manifestare in parte la condizione esistenziale derivata dalla nascita del neocapitalismo. Ma Antonioni non si limita soltanto a mettere in discussione il processo alienativo instaurato dal neocapitalismo, sibbene intende arrivarvi per via indiretta sostenendo le cause di tale fenomeno. La sua indagine costituisce un esempio, in chiave cinematografica, di quella che Ottieri definisce la pura « oggettivazione ».

E:

Tale oggettivazione è l'antidoto all'idea del suicidio, ossia è la capacità dell'individuo di fare qualcosa di se stesso che non sia il mettersi a morte; di « occuparsi » e di « realizzarsi ». Ma fino a che il narcisismo non sia decaduto per sempre e finché, nonostante la psicoanalisi sua diretta nemica, esso ribadisce l'immaturità dell'uomo, sempre il sentimento d'irrealtà si insinuerà tra l'Io e l'Oggetto in cui l'Io dovrà oggettivarsi. L'uomo rimane insidiato tra un comportamentismo assoluto, tutto di successo, e il non sapere, poiché si trova fra le mani se stesso, si rapporta a sè, che cosa fare di sè. La trascendenza o l'oggettivazione totali non sono che la morte (25).

---

(25) Ottiero Ottieri: *L'irrealtà quotidiana*, Bompiani Editore, 1966, pag. 143.

Antonioni, però, non raggiunge la pura oggettivazione. Stabilisce un rapporto tra l'uomo e le cose, senza arrivare tuttavia alla completa reificazione dell'individuo. Anzi l'incomunicabilità che cerca di esprimere nei suoi film è più una rarefazione dei sentimenti, una dissociazione spirituale, che una vera e propria alienazione totale, che un tentativo di tipo marxista di regolarizzare la posizione dell'uomo con la società dentro cui agisce. L'alienazione in Antonioni sorge in un momento particolare, in una fase di transizione che caratterizza i movimenti all'interno della società italiana, e dalla mobilità orizzontale di questa società nascono appunto le varie disparità, nasce la frattura dell'individuo con il mondo, e la ricerca di una vera e propria autenticazione di sé. Di qui il dramma descritto nei film *L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso.* Il dramma però non si risolve tanto facilmente; il regista, a dire il vero, non intende affatto risolverlo, vuole soltanto proporlo. Resta a noi semmai il compito di trarre le conclusioni.

Ora, l'articolazione visiva dei diversi momenti in cui si svolge questo dramma — che abbraccia un arco di tempo coincidente press'a poco con l'esplosione del « boom » economico e con il rafforzamento d'una classe sociale viene svolta in maniera oggettiva. Tanto oggettiva da aprire addirittura un discorso sull'uso referenziale dell'oggetto nel contesto delle varie inquadrature filmiche. E mentre gli oggetti, in Antonioni, vanno sempre più divincolandosi dal tessuto normale, vengono a riempire gli spazi lasciati vuoti dalla trasformazione automatica dei personaggi, si dilatano e dilatandosi riescono a sostituirsi, ad un certo punto, sull'intero schermo, al personaggio. Ma Antonioni non si lascia, con questo, tentare del tutto dagli oggetti, non ne resta sopraffatto. Vuole sì esprimere un nuovo contenuto referenziale nelle sue immagini oggettuali, ma allo stesso tempo tenta di frantumare la realtà, togliendola da una topografia sacrificante; arrivando così nel famoso finale de *L'eclisse* a distruggere ogni rapporto accidentale dell'oggetto con la realtà. Siamo così giunti al « grado zero » dell'oggetto, che non appare più tale anche se qua e là possiamo intuirne qualche linea, ma risulta — come in un quadro di un pittore informale — un segno con il quale imprimere, per via indiretta, un impulso alla riflessione.

Vi è, osserva Chiaretti,

> una lontananza angosciosa tra il personaggio e le cose, un diaframma massiccio seppure impalpabile.

Ciò prelude al finale, dove le cose sono cose, anzi spicchi di cose, simboli di cose, ed i personaggi non ci sono più.

Vi è qui un'invenzione poetica di un carattere simile a quella di Resnais per l'inizio di *Hiroshima, mon amour*. Vi è, in più, la completa assenza di un valore strettamente simbolico delle immagini. La stessa casa in costruzione, che ritorna come « leit-motiv » durante la seconda parte del film, è spoglia di suggestioni didascaliche.

Ed ecco, appunto, l'approdo all'informale, all'astrazione. Il processo con cui Antonioni costruisce il suo finale è simile a quello con cui molti coerenti pittori astratti hanno dissolto la figurabilità attraverso un reiterato spogliare le immagini di ogni loro apparenza accessoria, per giungere alla sostanza. Il cinema, per la mano di Antonioni, ha forse offerto alla tesi dell'informale quella passionalità che le manca (26).

Dopo *L'eclisse* Antonioni però ritorna alla figuratività, anzi ad una sorta di post-impressionismo che mal si amalgama con la modernità dell'argomento. Infatti in *Deserto rosso* riappaiono, specie nelle sequenze iniziali, le massicce tubature della fabbrica in un gioco che vorrebbe essere antifigurativo, ma ha uno spessore solido come di qualcosa che tenda ad inserirsi in un « collage » sul tipo di quelle delle « combine paintings » che però rimarrà per poco, perché il regista — anche a causa dell'uso del colore — saraà tentato ad approssimarsi sempre di più ai toni sbiaditi, con piccoli tocchi impressionistici.

E allora, in questo film, l'oggetto entra nuovamente con la sua astanza, con il suo prepotente valore persecutorio ed ossessivo.

E la sua topografia subisce un altro spostamento, il valore « choccante » di Rauschenberg, senza tuttavia l'incisività polemica e la aggressività del pittore americano. Non si tratta, cioè, di una critica alla società consumistica, ma un ripiegamento dell'uomo all'invadenza dell'oggetto. Ormai il processo di alienazione ha raggiunto l'apice; al di là di esso non vi sono più le cause, ma i soli effetti, i soli fenomeni. In *Deserto rosso* Antonioni utilizza gli oggetti affinché testimonino con la loro presenza una certa assuefazione, un certo irretimento, da parte dei personaggi. E l'oggetto stringe come in una morsa la disperazione degli individui che, trovatisi dentro ad un repertorio di materiali, di cose, di macchine, non sanno più uscirne e ne restano soffocati, soggiogati.

Laddove, invece, il discorso sull'oggetto si fa partecipe addirittura di una « Weltanschauung » è ne *L'année dernière à Marienbad*

(26) *L'Eclisse*, a cura di JOHN FRANCIS LANE, Ediz. Cappelli, pag. 136.

(L'anno scorso a Marienbad) di Resnais e Robbe-Grillet. Qui i due autori hanno voluto puntualizzare una situazione di noia, non tanto rifacendosi a canoni narrativi di tipo romantico, quanto affidando la loro intenzionalità alle azioni banali e ripetute dei protagonisti. A rendere il film però più consono al tema, Resnais ha voluto ricorrere ad una scenografia barocca, per lasciar che l'opera sua fosse lontana nel tempo, addirittura in un tempo indeterminato, così come è indeterminata la realtà che si affaccia e si muove e si ripropone sotto angolazioni diverse durante tutto lo svolgimento del film.

Ne ha fatto, allora, qualcosa di nuovo, perché questa volta, pur utilizzando la maniera narrativa del « nouveau roman », ha integrato questo metodo con maggiore attenzione alla scelta degli oggetti. Infatti il film:

> si svolge in una messinscena barocca, in mezzo a oggetti sovraccarichi di decorazioni, e privi di qualsiasi significato; la decorazione eccessiva aveva appunto lo scopo di nascondere il significato degli oggetti. Il sogno del barocco è che una sedia somigli a qualunque cosa fuorché a una sedia, in modo che la sedia come tale non esista più. Il mondo della noia — degli oggetti privi di significato — si confonde ora con il mondo del sogno, e ci rivela, nello stesso tempo, la strada percorsa da una letteratura che si voleva ascetica e obiettiva; essa giunge al colmo dell'eccesso, nella preziosità e nel manierismo (27).

Un accentuato manierismo persiste ancora ne *L'immortelle* (L'immortale), un film che Robbe-Grillet ha firmato da solo. Siamo già, ormai, nella fase di più completo abbandono agli echi d'un decadentismo letterario che non ha più alcuna ragione di essere preso in considerazione, perché viene a completarsi in un gioco sottile, acuto, se vogliamo, di apparenze che rimangono relegate nel limbo come ombre senza corpo e invisibili agli occhi mortali.

Viceversa ci si dovrà soffermare ancora su Godard. Perché il processo di integrazione dell'oggetto, nei suoi film, raggiunge oramai una significatività assai rara. E non si dica che debba sempre entrare, nella saggistica, Godard a tutti i costi. Per i fini che mi sono ripromesso, mi pare non ci sia alcun dubbio. Chiunque abbia presente certi suoi film (*Vivre sa vie* [Vivi la tua vita], *La femme mariée*, *Pierrot le fou* [Il bandito delle 11]) non tutti, d'accordo, può riconoscere che il regista francese sta molto attento a tutte le diverse prospettazioni proposte dall'arte moderna. E perciò non poteva nem-

---

(27) JEAN-MICHEL BLOCH: *op. cit.*, pagg. 59-60.

meno non ricordare che l'oggetto, estrapolato dalla realtà, tolto dalla banalità del reale, entra in funzione nel nuovo contesto sociale e civile di questi anni. Ed è un modo altamente remunerativo per arrivare a dire ed a dimostrare l'inesattezza umana del nostro vivere. Godard sembra tener conto d'un fatto estremamente grave: che l'impiego degli strumenti della nostra realtà quotidiana non ha più per noi un vero e proprio significato. Questo perché siamo giunti alla assuefazione, e non ce la sentiamo più di caricare d'un peso questa nostra umanità che vuol viveve e non si domanda perché vive. Vita e morte, anzi, sono due fenomeni che fanno parte, insieme alle cose, della nostra quotidiana « routine », di quel meccanismo tanto imperfetto che è il corpo umano, da saltare da un momento all'altro quasi senza che ce ne accorgiamo.

Nanà di *Vivre sa vie* non è forse di quelle donne che ben presto si adeguano al loro « mestiere »? E le volte in cui tenta di uscirne, non subisce una sconfitta? Nanà nel suo passaggio da un cliente all'altro ripete gli stessi gesti, si trova dentro alle medesime cose: un lavandino, un asciugatoio, un letto. E la sua vita, come gli oggetti, si consuma negli atti di un'esistenza ormai priva di ogni imprevisto.

E i due amanti di *La femme mariée* non sono poi diversi da Nanà. Anche per loro, come anche per il marito, si tratta di resa incondizionata all'abitudine, alla « routine ». E gli oggetti?

Gli oggetti non sono che frammenti macroscopici, arricchiti d'una pretesa significativa spesso intercambiabile. La copertina di *Vogue*, come la reclame d'un reggiseno, un'indicazione stradale, come una insegna od un cartellone pubblicitario, mediante un semplice spostamento topografico perdono addirittura il loro significato primigenio. E qui ci troviamo, allora, al rientro dell'oggetto, alla cura con cui il regista tenta di sottrarlo alla banalità del reale. Così che il « collage » di oggetti, di particolari e di frammenti raccattati dalla banalità del consumo immediato, si inserisce in quel vasto campo figurativo con esperienze rassomiglianti a quelle di Raysse, o di Lichtenstein.

L'oggetto, in definitiva, perde la sua semanticità per entrare in un nuovo sistema espressivo, e connotarsi magari con nuovi valori semantici. Naturalmente per accettarlo o meno bisognerà entrare nel piano generale dell'opera, e riconoscere che essa può creare una « Weltanschauung » totalmente diversa dalla tradizione. L'unica obbiezione che si può fare a Godard è di non aver ben chiaro nella mente l'esito postumo di un tale processo dissociativo; ma agli effetti

di una resa oggettuale — che è in sostanza l'argomento di interesse in questo mio scritto — bisogna riconoscere che egli è riuscito ad amalgamare esperienze plurime in un tessuto unico, accumulando frammenti ed intuizioni derivanti dall'arte figurativa e dal « nouveau roman ».

## VII

In questo piuttosto rapido viaggio attraverso la topografia dell'oggetto, un viaggio troppo rapido perché potessi aver modo di soffermare lo sguardo, di prender fiato, di fare un bilancio, sono emerse alcune constatazioni meritevoli d'esser qui ricapitolate.

Non è mia intenzione, evidentemente, stendere una nota a favore o contro gli attuali indirizzi dell'arte, né tanto meno intendo prevaricare il lettore con osservazioni di natura extra artistica. Sostanzialmente mi sembra d'aver dimostrato come il rifiuto di una « realtà oggettuale » abbia creato, per contrappasso, in un periodo come il nostro, un rientro trionfante dell'oggetto. È lo scotto pagato alla civiltà di massa.

Per cui l'arte ha un indirizzo diverso dal passato. Dice Rosenberg:

> Ora quindi la direzione è rivolta a un'arte che sia all'altezza di un gusto preparato, una direzione cioè, verso un'arte commerciale di alto livello, quella che regola comunemente l'architettura, il romanzo, l'arte cinematografica. La solitudine ruggente dell'artista di venti anni fa si è ritirata di fronte alla solitudine dell'artista cittadino, dietro la maschera impassibile con cui egli recita il suo ruolo sociale. È come dire che la solitudine dell'artista si sta normalizzando; sta divenendo non meno impura di quella dello scienziato, dell'industriale, dell'insegnante (28).

L'arte si è trovata allora, in questo frangente, a dover disputare il terreno alle discipline scientifiche, e per non restar isolata, per non venir travolta, ha dovuto ripristinare l'oggetto, recuperandolo dal « cimitero » in cui lo avevano costretto gli informali. E siccome l'artista ha compreso che non c'era altro mezzo per riconquistare il terreno perduto all'infuori di ritornare alla realtà oggettuale, non potendo fare altrimenti ha chiamato, per così dire in aiuto, l'oggetto. Ma l'artista non poteva nemmeno rinunciare alla sua incontestabile libertà, perciò il suo intervento ha dovuto necessariamente assumere

(28) Harold Rosenberg: *op. cit.*, pag. 272.

un valore di contestazione, utilizzando proprio l'oggetto e dandogli una nuova fisionomia, un nuovo significato. Ed il pubblico ha accettato, dimostrando persino di divertirsi a certi giochetti, non sapendo che, al di là del gioco, c'era qualcosa, c'era un sovvertimento, una perdita di valori. Di quei valori sacrali, cioè, e contemplativi che avevano sorretto più o meno l'arte fino a circa vent'anni fa, e che ora sembrano venir dissolti, frantumati nella struttura d'un discorso senza metafore, senza ellissi. Ora, l'oggetto arriva ad essere dunque l'unica vera componente d'un mondo verso il quale siamo incamminati molto rapidamente.

Abbiamo assistito dunque a quelle forme desacralizzanti che hanno inciso in profondità anche sul comportamento dell'uomo, abbiamo visto crearsi « nuovi miti e nuovi riti » con la lenta ma costante persuasione di chi ormai è certo d'aver sradicato ogni concezione metafisica e trascendentale della vita.

E siamo partecipi di questo nuovo processo, d'un ciclo che sta forse chiudendosi per aprirne un altro, e dove l'oggetto troverà, chissà forse, una sua nuova maniera di presentarsi; e l'artista non sarà più costretto a coglierlo nella sua flagranza, ma a rielaborarlo, a ristrutturarlo, a ricrearlo con nuove forme, con nuove linee. Ormai diventa tutto labile e l'usura si va facendo sempre più rapida per ammettere che non ci sia più possibilità per l'oggetto di cambiare ancora una volta topografia.

# Note

## Cinema d'avanguardia: una fanfara in sordina

*Un costante senso di irritazione verso il concetto di « avanguardia » in arte nasce dalle congenite ambiguità con cui il concetto stesso viene impiegato. È poco chiaro se in realtà il termine stia a indicare caratteri distintivi di artisti visti nel loro lavoro, oppure se operi principalmente nel formare i pubblici: agitar di vessilli e squillar di trombe da un lato o dall'altro del campo, dove i recenti adepti possono trovarsi l'un l'altro e, forse, trovare se stessi.*

*Il problema appare più semplice, naturalmente, quando gli artisti nel loro lavoro ostentano deliberatamente vessilli o fanfare particolari. Ma costoro sono, per natura e definizione, degli epigoni, e le loro parate a stento riescono a tenere a bada le incalzanti autentiche novità. Certo, esistono antesignani che son sempre all'avanguardia, che percorrono la loro strada incuranti di avere o non aver seguaci; e può essere più difficile riconoscerli, in mezzo al chiasso e ai falsi bagliori tipici dell'Era dell'intrattenimento.*

*Il problema è più difficile per quelle che siamo soliti definire arti nuove, strettamente legate a materiali, strumenti e processi di un'industria ciclopica, destinata a fornire occasioni di esperienza a masse smisurate. L'idea che l'artista è per sua natura una guida, un innovatore, un rivoluzionario ha acquistato un senso tipicamente moderno, al di là delle complesse trasformazioni degli ordinamenti sociali e delle strutture politiche che hanno accompagnato la esplosiva crescita delle masse industriali negli ultimi secoli. Questo ruolo chiama l'artista a impersonare e ad articolare l'uomo, nella sua continua e progressiva crisi di identificazione e completamento di se stesso, in mezzo alle forze dispersive e alienanti della società di massa.*

*Ma son le arti stesse che possono condurre l'attacco, incoraggiando chiunque con la presenza di qualsiasi divinità sia innalzata agli altari, celebrando ortodossie e entusiasmi artificiosi, secondando le tirannie di insorgenti irrazionalismi sotto l'apparenza della liberazione emozionale. Il cammino verso la totale accessibilità ed esperienza della cultura spinge, infine, i vettori dell'epoca verso il totalitarismo in tutte le sue forme e tutte le fasi della vita dell'uomo. E la costituzione di nuovi ordinamenti della società di massa puntualmente assimila le arti rivoluzionarie e tecnologiche dell'esperienza collettiva, che proiet-*

*tano serie di immagini organizzate direttamente nei più profondi tessuti dello spirito, tanto lontano dai controlli della coscienza quanto lo sono i sogni a cui somigliano e che addirittura cercano di imitare.*

*Alcune ambiguità del concetto di « avanguardia » nelle arti di massa sono state certamente ereditate dalla sua originaria circolazione nelle dispute, tra critici e plauditori interessati, sui principi e le partizioni nella pittura e nella letteratura europea, durante gli anni di elegante decadenza che precedettero la guerra del 1914-18. Maggiore oscurità di significato, tuttavia, andò nascendo con la grande disillusione del dopoguerra, in concomitanza con una risorgente temperie sperimentalistica, soprattutto nelle forme e nelle tecniche del cinema. Fra gli artisti, certi tradizionali atteggiamenti contro la vita e le aspirazioni borghesi furono riaffermati come forme paradossali d'impegno contro le forze ostili all'individualismo, inteso sia come ideale che come pratica. Fra il pubblico, la capacità di distinguere intenzioni e qualità si offuscò più che mai, oscillando fra il desiderio di una partecipazione consapevole e un inconscio assorbimento.*

*Le discussioni sui rapporti fra l'arte e gli artisti e un pubblico popolare o di « élite », che avevano cosparso di venerandi relitti il paesaggio della moderna estetica, furono portate dalle biblioteche, dalle gallerie d'arte, dalle sale di concerto nei nuovi luoghi di spettacolo. Anche qui potrebbero e vorrebbero esservi delle aristocrazie. Ma i titoli di nobiltà sarebbero diversi per il cinema, pervenuto, in meno di trent'anni, dal rango di novità di baraccone e di spettacolo foraneo, a proiettare una nuova realtà per interi popoli in tutto il mondo. Fin dagl'inizi, le ombre magiche erano state create per le masse e vendute ad esse. Solo più tardi, in generale, le classi medie cominciarono anch'esse a farsene acquirenti, specialmente quando si lasciarono attrarre verso la stupefacente ma rispettabile volgarità dei palazzi dagli stucchi dorati sorgenti a gruppi e alveari durante i folli anni tra la guerra e la depressione.*

*Gli uomini di cultura, secondo la tradizione e la vocazione, arrivarono per ultimi, mentre moralisti ed evangelizzatori avevano intuito il minaccioso potere del cinema fin quasi dal primo momento. Prima della guerra, tuttavia, solo uno scarno drappello di studiosi e di letterati — primi fra i quali, negli Stati Uniti, Hugo Münsterberg e Vachel Lindsay — si assunsero il rischio di penetrare e analizzare quel che già appariva come una rivoluzione nei processi dell'immaginazione, oltre che nelle forme delle immagini poetiche. Scriveva Lindsay nel 1915: « È appena nato questo nuovo strumento dell'uomo, e già cambia il volto del mondo intero ». E quel che era avvenuto era qualcosa che sia gli artisti — nel senso di praticanti le arti tradizionali — sia gli sperimentalisti — nel senso di cercatori di nuovi modi di espressione personale — avevano già trovato in essere e in potenza.*

*Hans Richter, riflettendo sulla prima apparizione del film di avanguardia nella Germania postbellica, lo definiva « il film come esperimento artistico », aggiungendo puntualmente che, come ramo dell'attività creativa, « ... le sue radici affondavano in quel movimento artistico internazionale chiamato arte moderna, che aveva il suo centro a Parigi piuttosto che a Berlino ». Ma cinema di avanguardia, radici e rami, presupponeva il sottofondo di cinema senza aggettivi, e tutto ciò che esso manifestava e significava, conglobando tecnologia, commercio e arte come espressione quintessenziale della cultura popolare*

*della moderna età industriale. Prima della avanguardia dovevano esservi i pionieri, gli innovatori — specialmente quelli che avevano creato un linguaggio pittorico per raccontare storie sullo schermo: uomini come Georges Méliès ed Emile Cohl in Francia; G. S. Smith, James Williamson, Frank Mottershaw e Cecil Hepworth in Inghilterra; Edwin S. Porter, Mack Sennett, Charles Chaplin e David W. Griffith negli Stati Uniti. Definire un'avanguardia nel senso di Richter può solo indicare esattamente un lavoro di ricerca personale, o punte di rivolta individuale — contro il cinema popolare, fra l'altro, per la pedissequa fedeltà con cui esso è espressione della cultura dominante. Ma ciò non porta necessariamente a concludere, e solo raramente può specificare, quali siano state le più considerevoli fonti che diedero vita al lungo cammino percorso dal mezzo cinematografico.*

*In tale prospettiva, definire come avanguardia i film personali, sperimentali, può avere un significato più per le intenzioni che per il ruolo effettivamente svolto nella storia del cinema. Fra essi si possono trovare molte delle opere più profondamente originali che il cinema abbia mai prodotto, ma anche una enorme quantità di sfoghi giovanili, facili contraffazioni e pretensiose oscurità. Tuttavia, andando alla ricerca di speciali uditorii, usualmente al di fuori degli affermati canali spettacolari, e in molti casi seguendo le correnti dell'immaginazione popolare, questi film incisero volta a volta differenti e spesso divergenti linee di direzione e di influenza. Se un'approssimativa analogia si volesse istituire con i prodotti letterari, risulterebbe che simili film hanno esercitato un'influenza molto minore nell'indirizzare le principali correnti del cinema, di quella che sul progresso della letteratura abbiano esercitato i tentativi sperimentali o anticonvenzionali svolti sulle piccole riviste dalla vita tradizionalmente effimera.*

*Il punto non è certo di svalutare gli sforzi passati, presenti o futuri intesi a creare « il film come esperimento d'arte », ma di collocare con esattezza gli apporti che abbiano influito in modo indiscutibilmente originale sull'evoluzione di un cinema inteso nella sua globalità: un cinema considerato nel senso che è insito al concetto stesso di « avanguardia », come ciò che André Malraux definì « la prima arte vasta quanto il mondo ». E la risoluzione del problema di una terminologia atta a caratterizzare l'attuale crescente sfera di influenza del cinema non è stata agevolata dalla persistenza di fattori dottrinari « a priori ». Gran parte del discorso critico e storico sul cinema di avanguardia è stato condizionato dall'obbedienza a particolari criteri estetici o ideologici che possono anche avere un'influenza irrilevante all'interno di un fenomeno che è un unico complesso di arte, industria e mezzo di scambi sociali.*

*Questa obbedienza ha portato a sventolare tutte le parole-bandiera che di volta in volta hanno, nelle varie epoche, accompagnato le successive ondate dell'« avanguardia »: « astratto », « sperimentale », « impressionista », « espressionista », « realista », « surrealista », « neorealista », « puro », « documentario », « intrinseco », « integrale », « poetico », « assoluto », « totale », od anche quelle chiassosamente irreggimentate come « fuori-binario », « fuori battuta », « libero », « indipendente » o semplicemente « nuovo ». Tali definizioni si sono spesso accompagnate a slogan che stavano a indicare, in forma deliberatamente negativa, particolari modi di presentazioni al pubblico o particolari formule produttive: « non commerciale », « non spettacolare »: slogan che in effetti*

*rendevano arduo capire se certi film erano stati fatti per ottenere, in un modo o in un altro, certi incassi o se davvero eran destinati a non esser mai mostrati a nessuna sorta di pubblico.*

*Le grandi tempeste teoriche che imperversarono negli anni compresi fra le due guerre si son poi in gran parte calmate, anche se molti detriti concettuali rimangono. Le opere stesse hanno assunto valori diversi, alcune elevandosi alla statura di autentici classici, altre, in numero di gran lunga maggiore, ottenendo non più che il riconoscimento della loro iniziale originalità, ma collocandosi come prodotti di un'epoca passata, meritevoli di studi archeologici da parte di studiosi e ricercatori nell'ambito dei circoli del cinema. In fatto, la crescente accessibilità di vecchi film sembra sollecitare i processi di separazione, non semplicemente di ciò che è caduco da ciò che è duraturo, ma anche di ciò che ha un valore puramente storico da ciò che invece conserva una permanente validità.*

*In proposito, è caratteristico il caso di* L'age d'or, *uno dei più prestigiosi fra tutti i film d'avanguardia, proiettato finalmente in pubblico negli Stati Uniti nel 1964, al New York Film Festival. Il film, realizzato da Luis Buñuel nel 1930 su un soggetto scritto in collaborazione con Salvador Dalì, era stato per molto tempo riconosciuto come l'archetipo del surrealismo cinematografico, e aveva da molto tempo cessato di poter essere considerato semplicemente una anteprima. Ogni sequenza, ogni inquadratura, ogni dettaglio erano stati descritti, interpretati, rievocati e revisionati in miriadi di saggi e volumi, note e didascalie a fotografie. La moda della descrizione delle immagini era stata così spesso seguita e imitata, che quasi tutta la novità dell'originale era adesso come dissolta e dissipata.*

*Quel po' che restava ancora da vedere, di un'opera così indiscutibilmente significativa, a mala pena resisteva al mito che le era stato creato addosso. La maggior parte delle immagini e giustapposizioni anticlericali e antiborghesi, che a suo tempo avevano provocato autentico scandalo, consentivano adesso poco più che una ricostruzione critica di quel che doveva essere stata la loro forza iniziale; e d'altronde i pubblici del dopoguerra erano stati esposti, sullo schermo e fuori, a richiami erotici molto più espliciti, con o senza pretese di dare al sesso un valore di principio vitale, come protesta contro le rispetabili mascherate di Tanato. La cosa meno tollerabile, a chi cercava ora di rintracciare la originaria forza del film, era la sua avventata tecnica cinematografica. L'osservazione di Jacques Brunius — « ... il violento urto di* L'age d'or *dipende poco o nulla dalla sua tecnica ... » — non aveva tenuto conto della posizione tattica dei suoi esaltatori, che proclamavano i molti difetti del film come in tutto pertinenti al suo valore di rivolta contro la cultura tradizionale, cinema incluso. Quest'affermazione, in effetti, è uno dei motivi ricorrenti dell'avanguardia fin dall'epoca delle prime discussioni su film « puro », film « poetico », film « sperimentale », e capita di ascoltarlo di nuovo oggi, fra i « primitivi » di professione e altri protagonisti dell'anti-tecnica, in nome delle nuove e nuovissime ondate, tipo « New American Cinema » e « Ciné-vérité ».*

*In materia d'arte, tuttavia, pochi argomenti sono più labili di quelli che fanno ricorso alla sgrammaticatura ed eludono la perpetua lotta per il conseguimento dell'eccellenza. I difetti tecnici di un'opera degna di ricordo son solo un dettaglio di un giudizio assai più complesso, e gli errori che si possono*

*riscontrare in un Buñuel non possono essere invocati come alibi per gli epigomi maldestri, se non a rischio di compromettere la possibilità di riconoscere degli eventuali nuovi ed autentici Buñuel. Se* L'âge d'or *è riconosciuto come una pietra miliare dell'avanguardia di un determinato periodo, le sue deficienze non possono far testo per le involontarie ingenuità dei beati selvaggi con macchina da presa dell'età del jet o per le sfocate metafore dei nuovi epigoni dai cervelli fotoelettrici e dagli obiettivi a fuoco variabile.*

*Simili considerazioni, è vero, implicano una capacità di giudizio critico sul concetto e sulle opere dell'avanguardia, con tutti i problemi e paradossi, sia sostanziali che storici, di questa relazione. Talune asserzioni della critica sono un fattore presuntivo, se non essenziale, nell'avvento di un'avanguardia. Nel cinema, in verità, fa parte della tradizione dell'avanguardia il fatto che i critici siano anche autori di film o, più ancora, che i registi stessi si esprimano personalmente attraverso saggi, fondazione di riviste turiferarie, proclamazione di manifesti, mentre attendono o preparano le occasioni per esprimersi cinematograficamente. Ma fa altresì parte della tradizione dell'avanguardia assumere, una volta che un film sia stato realizzato e presentato al pubblico, atteggiamenti bellicosi al di là di ogni moderazione critica. Ad alcuni argomenti progressivi per un'esperienza cinematografica non impastoiata o per l'incoraggiamento di audacie senza limiti, spesso si accompagnano risentimenti personali da retroguardia contro l'incomprensione del pubblico, e un'ingenua aspettazione del responso della massa per opere irrimediabilmente fatte per le « élites ». Come esempio molto probante, Jean Cocteau, intervistato da André Fraigneau, deplorava quel che a lui sembrava un mutamento nell'atteggiamento del pubblico nei confronti dei suoi film fra il 1930 (quando terminò* Le sang d'un poète*) e il 1951 (un anno dopo* Orphée*): « Non vi è più un pubblico; non vi sono che giudici. Una folla individualistica, folla impropria dall'ipnosi collettiva, senza la quale uno spettacolo non ha più ragione di essere. Questa resistenza contro un'opera cessa appena il grosso pubblico vi si avvicina. Ha pagato, vuol godersi lo spettacolo. Non è dunque il grosso pubblico che io accuso, ma questa falsa élite che si è intromessa fra il grosso pubblico e noi. Questa falsa élite, vivendo solo di mode, dal momento che uno spettacolo va contro a ciò che essa crede essere la moda, decide che quello spettacolo è fuori moda ... ».*

*Vi è dell'inconsapevole pateticità nella pretesa di Cocteau che ciascuno dei suoi film — persino* L'éternel retour *(L'immortale leggenda, 1943), e il più riuscito* La belle et la bête *(La bella e la bestia, 1946) — siano considerati come allettanti per il « pubblico di massa ». E vi è una certa ironica esattezza nel ripudio delle « élites » da parte di uno che per tanto tempo fu un favorito della « falsa élite », con il suo insaziabile appetito di entusiasmi autorizzati. Risponde, peraltro, a una logica bivalente definire l'élite come « individualistica » e al tempo stesso « schiava della moda ». È qualcosa di più che una semplice doglianza per le cattive maniere dei pubblici parigini è avvertibile nel risentimento di Cocteau verso « la folla impropria dalla ipnosi collettiva » richiesta per i suoi film.*

*Una generazione e più dopo la nascita della prima idea e dei primi esempi di « film come esperimento », Cocteau andava sperimentando quelle che son diventate le patenti ambiguità del cinema di « avanguardia » riguardanti i rapporti tra registi, critici, pubblico da un lato, e dall'altro la natura stessa del-*

*l'esperienza filmica. Qualsiasi discorso sui film che superino, o ignorino, la massa dei prodotti di confezione normalmente spacciati nelle sale cinematografiche, deve proporre qualche esperienza diversa da quelle offerte dal consumo di massa, con il suo complemento di narcotizzante irrazionalità e di acritica fantasia. Altrimenti qualsiasi parola, compresa la parola « avanguardia », diventa null'altro che uno slogan per lo spaccio di immagini in scatola — indipendentemente dal fatto che gli uomini di cinema siano o non siano artisti onesti e appassionati, o semplici eccentrici alla ricerca di rare forme di espressione, o addirittura dei «poseurs» in cerca di esoterici approcci col successo commerciale.*

*Nella stessa intervista, bisogna aggiungere, Cocteau opportunamente svalutava le semplici innovazioni tecniche come metro di valutazione della originalità delle opere cinematografiche; è ciò che egli ama definire « la mia concezione del cinematografo nei riguardi del cinema ». La questione, in effetti, ha una classica validità. Ma non è mai stata tanto ovvia quanto negli anni seguiti alla trasformazione delle industrie dello spettacolo provocata dall'avvento della televisione, che divora e assorbe novità e virtuosità tecniche, conformemente alla propria natura, al fine di trarne un dubbio nutrimento. Dall'epoca delle dichiarazioni di Cocteau, rivoluzionarie modifiche sono avvenute nel costume cinematografico, e un totale smantellamento degli « standard » industriali di produzione e distribuzione. Favoriti dai puntuali sviluppi della tecnologia cinematografica — particolarmente nel campo delle cineprese, degli obiettivi, delle emulsioni, della trasportabilità di apparati d'illuminazione e registrazione — questi cambiamenti hanno incoraggiato un « boom » creativo da parte di persone che appena dieci anni fa non sarebbero state in grado neanche di cominciare, o di esibire i loro conati a un pubblico degno del nome.*

*In tale esplosione di attività cinematografica, che fa proliferare opere dei più varii stili, formati e contenuti — e della più diversa qualità — è più che mai difficile parlare con precisione e chiarezza di « avanguardia » ed esser criticamente liberati dalle litanie mortuarie recitate dagli arbitri delle immortalità alla moda. E non è più agevole di prima giudicare ciascuna opera in se se stessa, al di là delle turbinose ventate di entusiasmo e di demolizione di quelli che Igor Stravinsky qualificò una volta come « i pompieri dell'avanguardia ». Dovunque essi vadano, correndo dietro ogni nuovo richiamo, lanciando appelli e slogan di appartenenza ed esclusività, qualcosa di ciascun prodotto dell'esperienza artistica ed estetica deve pur contenere una scintilla di novità, ed esser chiamata ad accendere nuove luci.*

MARTIN S. DWORKIN

# I film

## La Bibbia

### (*In principio...*)

*R.*: John Huston - *r. IIa unità* (per « La Creazione »): Ernst Haas - *s.*: dal « Genesi » dell'Antico Testamento - *sc.*: Christopher Fry, Jonathan Griffin, Ivo Perilli, Vittorio Bonicelli - *dial.*: Mario Soldati - *f.* (D-150, Technicolor): Giuseppe Rotunno - *scg.*: Mario Chiari, con la collaborazione di Mario Scisci e Pasquale Romano - *c.*: Maria De Matteis - *m.*: Toshiro Mayuzumi - *consulente m.*: Goffredo Petrassi - *cor.*: Katherine Dunham - *consulente religioso*: mons. Salvatore Garofalo - *consulente storico*: Emilio Villa - *consulente tecnico per l'ammaestramento degli animali*: Angelo Lombardi - *e.s.*: Augie Lohman - *mo.*: Alberto Gallitti e Ralph Kemplen - *int.*: Michael Parks (Adamo), Ulla Bergryd (Eva), Richard Harris (Caino), Franco Nero (Abele), Maurizio e Roberto Promutico (Caino e Abele bambini), Flavio Bennati (il Serpente), John Huston (Noè), Pupella Maggio (sua moglie), Peter Henze (Cam), Gabriella Pallotta (sua moglie), Angelo Boscariol (Sem), Anna Maria Orso (sua moglie), Erik Leuzinger (Jafet), Rossana Rocco (sua moglie), Stephen Boyd (Nemrod), Claudie Lange (la regina sua moglie), Peter O'Toole (i tre angeli), Gabriele Ferzetti (Lot), Eleonora Rossi Drago (sua moglie), Maria Grazia Spina e Adriana Ambesi (le loro figlie), George C. Scott (Abramo), Ava Gardner (Sara, sua moglie), Alberto Lucantoni (Isacco), Zoe Sallis (Agar), Luciano Conversi (Ismaele), Robert Rietty (Eliazar) e la voce di Arnoldo Foà (voce di Dio e testo biblico) - *p.*: Dino De Laurentiis Cinematografica - *o.*: Italia, 1965-66 - *d.*: Dear-20th Century-Fox.

V'è un cinema che nasce tutto dallo spirito inventivo (diciamo *Persona, Otto e mezzo* e *Pierot le fou*) e che si può anche meglio chiamare cinema d'autore, e un cinema destinato al consumo di massa. Il primo si identifica più spesso col cinema d'arte; il secondo — cui appartiene anche *La Bibbia* — è fato industriale che non esclude la elaborazione artistica, ma che, il più delle volte, si affida al mestiere e all'artigianato, anche se responsabile creativo è un regista che spesso può anche aver dimostrato di essere « autore ». Naturalmente, entrambe le direzioni, in una produzione che assolve soprattutto a compiti di consumo, sono legittime. Al recensore non spetta subito che chiarirne i presupposti: i quali, nella maggior parte dei casi, coincidono con una parola spagnola che ha valore principalmente economico, e che è, semplicemente, « el presupuesto ».

Motivi di indole storica, morale, religiosa, ma anche letteraria, fanno della « Bibbia » il libro « più letto del mondo », fra i cattolici come tra i protestanti. L'intento del produttore Dino De Laurentiis è stato certamente quello di ottenerne una realizzazione che

diventasse anche « la più vista del mondo ». V'è una brama di religiosità, tra i cattolici come tra i protestanti, per cui i soggetti biblici nel cinema, hanno e avranno ancora, in futuro, fruitori « di massa ».

Film religioso per eccellenza, *La Bibbia* ha avuto come punto di partenza i sacri testi. È costato — per chi si interessa alle statistiche — undici miliardi. Centocinquantamila furono i metri girati, ridotti a un film che dura circa tre ore di spettacolo. Nel corso della realizzazione ci si accorse che non era possibile trasferire sullo schermo tutti i fatti, tutti i personaggi delle Scritture, in una sola volta: e si decise di limitare la produzione al primo testo, quello che prende nome dalla « Genesi ». Pertanto l'opera affidata a John Huston (e che prima doveva essere diretta da più registi, cui avrebbero dovuto essere affidati i diversi episodi) si limita — nonostante l'ampiezza della realizzazione — a raccontare i principali episodi della « Genesi »: creazione del mondo, nascita di Adamo ed Eva, cacciata dal Paradiso, morte di Abele, corruzione dell'umanità, diluvio universale e arca di Noè, torre di Babele, storia di Abramo e sacrificio di Isacco. Meglio sarebbe stato che il titolo definitivo fosse stato *La Genesi* e non *La Bibbia.*

I due tempi del film sono profondamente diversi: il primo, nella varietà e fluidità di alcuni episodi, nella spettacolarità di quello dell'arca, e dell'altro, rapidissimo, della torre di Babele, raggiunge migliori risultati. La costruzione dell'arca e l'arrivo degli innumerevoli animali, la loro permanenza dentro l'immenso zoo cui sovrintende il padre Noè — impersonato dallo stesso regista John Huston con equilibrio e trattenuta bonomia — costituisce l'aspetto più avvincente della rappresentazione, mentre la torre babelica costruita da Nemrod (un centrato Stephen Boyd) per sfidare il cielo è un'altra audacia scenografica, dovuta a Mario Chiari, che non manca di produrre l'atteso effetto.

Il film è più soddisfacente allorché mostra episodi corali, ricorrendo a grandi paesaggi, ad artifici di messa in scena, a imponenti masse che punteggiano le distese desertiche: meno efficace si rivela negli episodi individuali, e mal si intendono i sentimenti che animano i primitivi Adamo ed Eva, forzatamente tenuti attoniti, tàciti, meglio comunque se distanti dalla macchina da presa per evitare un naturalismo che, soprattuto in questo caso, la « nascita della vita » doveva evitare. Ad essi prestano corpo e volto Michael Parks e Ulla Bergryd.

Le parti sono spesso affidate ad attori anche di vivo prestigio: ma taluni, nei ruoli loro attribuiti, sono certamente un pò sacrificati, ad esempio il Peter O'Toole, di cui si intravedono appena gli occhi, nella parte dell'Angelo, sempre coperto dal grande barracano. Corposa e rotonda, anche come recitazione, la presenza di George Scott, nella figura di Abramo, che è una delle più impegnative e significanti di tutto il film. L'episodio prende quasi tutto il secondo tempo ed è quindi pressoché un film a sé, ma i ritmi calcolati risultano assai lenti; soltanto perché se ne conosce lo scioglimento, e cioè il sacrificio di Isacco accettato da Abramo per obbedienza, e tuttavia risparmiato da Dio, se ne attende pazientemente il finale, ché altrimenti si vorrebbero più sollecite anche la vicenda di Sara e di Agar, e tutta la storia più precisa anche in proporzione di quelle che l'hanno preceduta.

I fatti di Abramo — che di tutto il film sono quelli più intensamente religiosi, più ricchi di significati — contribuiscono tuttavia a mettere in chiaro

un punto: che pur essendo quelli drammaticamente più costruiti, sono anche quelli che risultano più lieti e, per quanto riguarda la serratezza della drammatizzazione, meno riusciti. Il che mostra ancora che un film destinato al consumo di massa, anche se trattasi della Bibbia, ha la sua forza di attrazione negli aspetti spettacolari più che in quelli drammatici; spettacolari anche nella semplicità lirica e nella economia visiva del prologo: la creazione del mondo.

MARIO VERDONE

## Le fate

I° EPISODIO: *Fata Sabina* - *r.*: Luciano Salce - *s.* e *sc.*: Ruggero Maccari, Luigi Magni, L. Salce - *f.* (Eastmancolor): Carlo Di Palma - *scg.*: Luigi Sabatelli - *m.*: Armando Trovaioli - *int.*: Monica Vitti (Sabina), Enrico Maria Salerno (Gianni), Franco Balducci (1° signore) - II° EPISODIO: *Fata Armenia* - *r.*: Mario Monicelli - *s.* e *sc.*: Tonino Guerra e Giorgio Salvioni - *f.* (Eastmancolor): Dario Di Palma - *scg.*: Piero Gherardi - *m.*: Armando Trovaioli - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Claudia Cardinale (Armenia) e Gastone Moschin (Dottor Aldini) - III° EPISODIO: *Fata Elena* - *r.*: Mauro Bolognini - *s.* e *sc.*: Rodolfo Sonego - *f.* (Eastmancolor): Leonida Barboni - *scg.*: Pier Luigi Pizzi - *m.*: Armando Trovaioli - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Raquel Welch (Elena), Jean Sorel (Luigi), Pia Lindstrom (Claudia) - IV° EPISODIO: *Fata Marta* - *r.*: Antonio Pietrangeli - *s.* e *sc.*: Rodolfo Sonego - *f.* (Eastmancolor): Armando Nannuzzi - *scg.*: Mario Chiari - *m.*: Armando Trovaioli - *int.*: Capucine (Marta), Alberto Sordi (Giovanni), Anthony Steel (il professore), Olga Villi (la proprietaria della villa), Gigi Ballista (il prete) - *p.*: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - *o.*: Italia, 1966 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Il film del disimpegno, da parte di scenaristi e registi del cinema italiano, si vanno moltiplicando. Ormai le dita di una mano sono più che sufficienti per contare quelli, fra i nostri autori di cinema, che non si sono ancora lasciati sedurre dal « western all'italiana » o dalla commedia a « sketches ». Quest'ultimo genere, sviluppatosi prima dell'altro, ha fatto un maggior numero di proseliti, forse perché l'adattarvisi può apparire, almeno in partenza, un titolo non del tutto di disdoro. Ci sono, infatti, alcuni esempi del recente passato — in primo luogo quello de *Il lavoro* di Visconti, inserito in *Boccaccio 70* (1961) — che non escludono al genere una patente di nobiltà. Ci sembra, però, che registi come Bolognini e Salce, Monicelli e Rossi, Castellani e Risi, un tempo non annoverati proprio tra i mercantili ed oggi ritrovati fra i più disposti a lasciarsi integrare nel sistema, non cerchino ormai nemmeno delle scusanti quando consentono a prestare il proprio mestiere e ad apporre la propria firma a storielle vuote, volgari, prive di estro, che non vanno molto oltre la semplice barzelletta sceneggiata.

Attualmente, quello della commedia a « sketches » è un filone commerciale che, essendo pervenuto all'estremo decadimento morale e avendo cominciato a ingenerare anche nel pubblico più grossolano una certa saturazione, sta volgendo al tramonto. Ma c'è un produttore, che ormai ha legato il suo nome esclusivamente a questo tipo di spettacolo, e che tra l'altro ha realizzato *Le bambole* (1965), noto soprattutto per il caso giudiziario che ha sollevato per il suo contenuto volgare, il quale non sembra affatto disposto a disarmare. Esso anzi possiede la notevole abilità di piegare ai suoi programmi anche registi di vaglia che non dovrebbero lasciarsi coinvolgere in simili imprese.

La più recente « fatica » di questo produttore, *Le fate*, annovera infatti, accanto ai nomi di registi ormai assue-

fatti al genere, quali Bolognini, Salce e Monicelli, anche quello di Antonio Pietrangeli, vale a dire di un autore da poco laureato con il « Nastro d'argento » dei critici italiani per il miglior film del 1965 (*Io la conoscevo bene*) e meritevole di ampia stima per le sue doti non comuni di sensibilità, in più occasioni dimostrate, ma che attendono ancora di essere totalmente messe a frutto.

Se ci occupiamo di un modesto prodotto come *Le fate*, che rende un così cattivo servizio alla cultura, è proprio per la presenza di Pietrangeli fra i registi che hanno firmato i quattro episodi di cui il film si compone, e per sottolineare come, nonostante tutto, nonostante il poco impegno che l'impresa comportava, il nostro autore abbia colto lo spunto offertogli da Rodolfo Sonego (scenarista d'obbligo data la presenza di Alberto Sordi) senza rinunciare del tutto al suo spiccato acume per la rappresentazione ambientale e alla disinvolta predisposizione a dare, anche con brevi tratti, una corposa struttura a personaggi e situazioni. Notare, per esempio, come nelle rapide scene che occupano i primi minuti del raccontino di *Fata Marta* e che riguardano i preparativi della festa nella villa e il primo svolgersi di essa Pietrangeli sia riuscito a dare l'esatta dimensione di un ambiente d'alta borghesia in cui la storia andava collocata e a disegnare con elegante e ricca immediatezza la figura della proprietaria della villa (Olga Villi), non significa voler dare ad ogni costo una patente di nobiltà alla storiella; significa semplicemente che certe doti di finezza e di cultura, quando sussistono, finiscono con l'affacciarsi persino nelle occasioni più malaugurate. Per il resto, *Fata Marta* si sviluppa su un motivo che, come già da altri rilevato, ricorda quello del miliardario del chapliniano *City Lights* (Luci della città, 1931) che quando è sbronzo si manifesta grande amico di Charlot ma che non lo riconosce nemmeno quando è tornato normale. Solo che, nell'episodio di Sonego e Pietrangeli, è una splendida e fiera signora (Capucine) che, sotto i fumi dell'alcool, si abbandona (e anche le sollecita) alle voglie erotiche del suo cameriere (Sordi) per dimenticare tutto dopo una buona dormita. Lo spunto è fra i più scabrosi di questo genere di raccontini, tuttavia il regista è riuscito ad aggirare sufficientemente l'ostacolo della volgarità e a conservare, nei limiti del possibile, una certa misura di effetti comici conferendo anche alla recitazione un'abile impronta di sobrietà.

Non si può dire, invece, che i suoi colleghi, e in particolare Salce e Bolognini, si siano posti scrupoli analoghi. *Fata Sabina,* firmato dal primo, non è altro che una farsa sguaiata, resa appena sopportabile dal variegato istrionismo di Monica Vitti. *Fata Elena* ha poi offerto a Bolognini un nuovo banale pretesto (nient'altro che una barzelletta) per sfogare la sua incallita misoginia, il suo bisogno di irridere alla ipocrisia della donna. Lo «sketch» di Mario Monicelli, *Fata Armenia,* è infine tanto paradossale (con quella specie di zingara caduta chissà da quale pianeta) che induce per un po' a ricercarvi qualche riposta ambizione; ma la fatica è vana, dato che tutto si riduce ad un'incredibile recitazione (quella della Cardinale) e al tentativo, presto caduto, di ricavare un tono svagato e divertito da una sequela di scene tanto movimentate quanto scombinate. Dimenticavo di ricordare che tutti gli episodi del film hanno un'unica « morale »: quando l'uomo si accende di colpevoli passioni la responsabile è sempre e soltanto la donna ...

LEONARDO AUTERA

## 10:30 p.m. Summer

### (*Alle 10,30 di una sera d'estate*)

*R.*: Jules Dassin - *s.*: dal romanzo di Marguerite Duras - *sc.*: J. Dassin e M. Duras - *f.* (Technicolor): Gabor Pogany - *m.*: Cristobal Halffter - *scg.*: Enrique Alarcon - *c.*: Dimitri Kritzas - *mo.*: Roger Dwye - *int.*: Melina Mercouri (Maria), Romy Schneider (Claire), Peter Finch (Paul), Julian Mateos (Rodrigo Palestra), Isabel Maria Perez (Judith) - *p.*: Jules Dassin e Anatole Litvak per la United Artists - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Dear Film-United Artists.

La decadenza di Dassin data ormai da parecchi anni. Si può dire addirittura che dal suo trasferimento dagli U.S.A. in Europa (1952) egli non ha più veramente ritrovato il vigore rappresentativo e la secchezza polemica che aveva profuso in taluni prodotti quali *Brute Force* (La forza bruta, 1947) e *The Naked City* (La città nuda, 1948), intrisi di tale autenticità da suscitare enorme scalpore nell'arido terreno maccarthista e da essere additati come i più validi esempi di un « neorealismo americano ». Di fatto, alcuni abbastanza soddisfacenti risultati anche in seguito conseguiti, da *Du rififi chez les hommes* (Rififi, 1955) a *Celui qui doit mourir* (Colui che deve morire, 1957) e *Never on Sunday* (Mai di domenica, 1960), sono dovuti in primo luogo a una superiore scaltrezza di mestiere, a una felice combinazione di elementi convogliati verso determinati effetti di sicura presa, indifferentemente drammatici o comici a seconda dell'argomento trattato. Se Dassin si limitasse ad usare queste sue incontestabili doti di trascrittore senza correr dietro ad ambizioni d'altro genere, potrebbe sempre darci decorosi e legittimi prodotti d'intrattenimento, come nel caso del recente *Topkapi* (1964). I guai, invece, sono cominciati quand'egli, da buon americano medio, essendosi accostato alla cultura, alle tradizioni, al costume del Sud europeo, ne ha subito il fascino assieme ad una unilaterale e falsa interpretazione, per cui in talune manifestazioni istintive, passionali e violente delle genti meridionali del nostro continente si vuol vedere una specie di prolungamento di certi miti e moduli classici. Si tratta, in realtà, di un'espressione di cultura per lo meno anacronistica, che rimanda fatalmente a D'Annunzio; ma è la sola adatta a spiegare la progressiva perdita, da parte di Dassin, di quella esemplare lucidità che aveva caratterizzato le sue prime realizzazioni in favore di enfatiche rappresentazioni di passioni istintive e sanguigne quanto contorte in personaggi e situazioni da melodramma. Il primo sentore di questo mutamento di rotta si ebbe da *Celui qui doit mourir*, che coincise col primo incontro del regista con la femminilità popolaresca e aggressiva di Melina Mercouri (la sua presenza infallibile e debordante in tutte le opere successive di Dassin ha esercitato una indubbia influenza sulle stesse scelte tematiche, senza contare il suo personale negativo contributo all'appesantimento dei personaggi interpretati), ma esso si è andato via via precisando, infarcendosi di implicazioni sempre più cerebrali, in *La loi* (La legge, 1958), in *Phaedra* (Fedra, 1962) e in questo *10:30 p.m. Summer* (Alle 10,30 di una sera d'estate).

Non conoscendo il romanzo di Marguerite Duras da cui il film è stato tratto, non possiamo dire se o in quale misura Dassin abbia tradito il testo d'origine. È certo, però, che l'ambiguità con cui la scrittrice francese è solita trattare i personaggi dei suoi racconti nel film è ridotta a una traccia schematica, come appena accen-

nato, e in fondo irrilevante, vi risulta il motivo polemico contro certa ipocrisia borghese, che nel libro probabilmente acquistava una maggiore pregnanza. Dalle immagini ricercate ed effettistiche di Dassin si ritrae la storia di una signora di mezza età che, venuta in vacanza in Spagna con il marito, la figlioletta e una giovane amica di famiglia, rimane profondamente colpita, oltre che ammirata, dal delitto passionale commesso da un pastore nel villaggio in cui la comitiva, la sera stessa del fattaccio, è costretta a pernottare a causa di un violento temporale. Nel gesto di quell'uomo primitivo, che ha ucciso la moglie adultera e l'amante, e che ora è attivamente ricercato dalla polizia, la signora, Maria, vede un'esplosione di sentimenti autentici di cui sente nostalgia, trovandosi essa da alcuni anni in crisi di affetti con il marito che appare piuttosto innamorato dell'amica. Si dà il caso che proprio Maria scorga l'assassino appollaiato sopra un tetto; e allora senza indugi lo porta lontano dal paese con la sua macchina, lo deposita in un riparo e gli promette di ritornare il mattino dopo a riprenderlo definitivamente. Quando ritorna sul posto con il marito, sembrerebbe decisa ad abbandonare tutto per ricercare vicino a quell'uomo braccato una perduta genuinità di sentimenti e di istinti; ma costui nel frattempo si è suicidato. La comitiva prosegue il viaggio per Madrid e qui la signora abbandona marito e figlioletta, preferendo scomparire per sempre piuttosto che tentare di rinverdire dei rapporti troppo fragili.

Questa affannosa ricerca di autenticità da parte della donna è costantemente giocata, tanto dalla Mercouri quanto da Dassin, su una nota sola, esasperata, che tocca punte — come quella della sosta prima di Madrid in cui Maria getta la sua amica tra le braccia del marito, affinché almeno loro riescano ad essere sinceri (ma non ci riusciranno) — di rappresentazione allucinata, con ricorso a sovrimpressioni e a preziosi giochetti cromatici. In sostanza, Dassin ha limitato l'« espressione » di questa febbre di aneliti alla retorica mimico-gestuale della protagonista e a una vistosa effettistica formale. Quest'ultima poggia soprattutto sui virtuosismi fotografici dell'operatore Gabor Pogany, che si è compiaciuto di trascorrere da tonalità quasi monocromatiche (sul grigio) a violente esplosioni di distese di paesaggio assolato. Le attenzioni formali non sono servite, in definitiva, che ad accentuare il fastidio di una drammaticità soltanto epidermica, la quale vorrebbe spremere l'impossibile dalla supposta magica complicità di un ambiente e di un'atmosfera dalle particolari suggestioni. E la gratuità della storia è talmente calata sulla invadenza della Mercouri che ogni conflitto è praticamente ridotto al suo enunciato e a stento si avvertono, tanto risultano in ombra, le altre componenti del dramma rappresentate dal marito (Peter Finch) e dall'amica (Romy Schneider).

LEONARDO AUTERA

## Maigret a Pigalle

*R.*: Mario Landi - *s.*: dal romanzo poliziesco « Maigret au Picratt's » (trad. it.: « Maigret al Night Club », Milano, Mondadori ed.) di Georges Simenon - *sc.*: Sergio Amidei e Mario Landi - *f.* (Technicolor): Giuseppe Ruzzolini - *sc.*: Sergio Palmieri - *c.*: Gitt Magrini - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Luciano Anconetani - *int.*: Gino Cervi (il Commissario Maigret), Lila Kedrova (La Rose), Raymond Pellegrin (Fred), Alfred Adam (Ispettore Lognon), Daniel Ollier (Philippe), Josè Greci (Arlette), Enzo Cerusico (Albert), Armando Bandini (La Sau-

terelle), Christian Barbier (Torrence), Mario Feliciani (il Direttore della Polizia Giudiziaria), Riccardo Garrone (Ispettore La Pointe), Antonio Battistella (dott. Pasquier, medico legale), Claudio Biava (Janvier), Fanny Marchiò (la portinaia), Gabriella Giorgelli (Tania, una spogliarellista), Marisa Traversi, Antonella Della Porta, Diego Michelotti, Renato Lupi, Giulio Maculani - *p.*: Antonio Cervi e Franco Riganti per la Franco Riganti Produzione Films (Roma) / Pierre Kafton e Georges Chapdelaine per Les Films Number One (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1966 - *d.*: Euro International Films.

Simenon, autore necessario. Si comincia un suo romanzo come antidoto a un viaggio in treno o in aereo, e dopo un'ora hai in bocca il sapore di un classico. Ha resistito a quattro decenni di narrativa — quali decenni, tutta una febbre di esperimenti, di collusioni, di frammentazioni, di libri « mémoire », di rivoluzione e controrivoluzione della parola — senza nulla mutare di sé, con la sicurezza delle dimensioni irrevocabili di una scrittura destinata a più grandi distanze. Anche nel tempestare dei « pockets » e nel proliferare delle edicole-libreria, è tra i primi a fermare ancora l'attenzione non solo del vecchio appassionato ma anche del non lettore, che crede di non disporre del tempo sufficiente per un romanzo. Simenon è proprio per questo tipo di pubblico lo scrittore ideale. Accorcia le distanze, imbroglia i tempi della giornata, s'insinua nel quotidiano come se i suoi personaggi ne facessero parte. Se si prova ad abbandonarlo, punge nel fianco come un impegno mancato. Si fa leggere e invoglia a leggere meglio. Non c'è miglior guida per arrivare a Flaubert; e da certi racconti simenoniani s'arriva a Maupassant senza neppure uno spostamento d'aria.

Uno dei primi fascini di Simenon è la fatalità sdrammatizzata, portata a un piano di puri svolgimenti. Disperazioni enormi di cui ci sono dati soltanto i dettagli. Le cadute, solitamente, sono in verticale, ma suscitano poca eco; tutto è stato detto. In Simenon l'inevitabilità è riposante, come il pessimismo è imperfetto: compensandosi, le due constatazioni formano la sola « dottrina » simenoniana possibile e rendono omaggio all'umana realtà. Esse originano anche il più popolare eroe di Simenon, il commissario Maigret. Il più popolare, non il più semplice. Perché sebbene sembri trasparente come vetro, Maigret è frutto di una elaborazione creativa a molti strati e Simenon ne ha fatto il suo « trucco » maggiore, montandolo più accuratamente di tanti altri complessi personaggi, di modo che possa restituire a ciascun lettore una particella che lo riguarda. Il gioco ha funzionato, oggi mezzo mondo ama Maigret; e Maigret stesso a furia di venire « verificato » si vivifica sempre meglio. È fatto della pasta dai grandi saggi, libero dal moralismo e quasi libero dal disgusto.

Personaggi siffatti vengono accaparrati ben presto dal cinema. Maigret sono stati a turno Pierre Renoir, Harry Baur, Albert Prèjean (scelta abbastanza esilarante), Charles Laughton, Michel Simon, Maurice Manson, Jean Gabin eccetera. Una galleria di approssimazioni contraddittorie e per lo più disattente, che hanno dimostrato in abbondanza come il protagonista simenoniano sia ad onta delle apparenze — e non si dice del solo Maigret — alquanto anticinematografico, incorporato com'è in una sua spessa, sostanziosa, poco rimaneggiabile realtà ambientale che si nega alle sintesi caratteristiche d'un film, e già d'una sceneggiatura. Tralasciando qui i film da Simenon senza Maigret, noteremo che negli altri viene quasi sempre alterato, anzi capovolto, il rapporto Maigret-ambiente tipico dei romanzi: sono i

luoghi che s'imbevono di Maigret e non viceversa come Simenon narra da trentacinque anni. I luoghi, che in Maigret sono la condizione e l'impulso della storia e gli interlocutori più veri, non attendono Maigret alla pari. Per lo più è Maigret a crearli addirittura, a fare ambiente per se stesso, gravato dal doppio divismo del personaggio e dell'interprete.

Queste osservazioni preliminari valgono anche per il Maigret italiano di Mario Landi e Gino Cervi, nato per lo schermo televisivo e ora ampliato a dimensioni cinematografiche. È ben vero che l'atmosfera simenoniana, pur circoscritta e un po' involgarita, resisteva meglio nel riquadro del video, che ne faceva qualche cosa di « confidenziale » e impostava una serie di caratteri ben concertati, affiatati, persino con una punta di realismo insolita alla Televisione. *Le inchieste del commissario Maigret* attestavano inoltre una buona attività preparatoria: erano stati scelti intelligentemente i romanzi o racconti da ridurre, e l'opera di riduzione a cura di Diego Fabbri e Romildo Craveri appariva almeno come un ricco *digest* di situazioni, tic, modi di fare di Simenon e Maigret insieme.

*Maigret a Pigalle* non possiede le stesse virtù. Anzitutto è romanzo più debole — il Simenon dormicchiante esiste — tanto che per la trasposizione cinematografica non riusciamo a scorgergli, come titolo di preferenza, che l'occasione offerta da qualche brano di *strip tease* per lo spettatore facile (che equivale al turista facile). È un giallo assai statico, scarso di prerogative proprie. Nel volume-catalogo di Bernard de Fallois su Simenon, che volta e rivolta tutti i libri dello scrittore e li commenta con attenzione, a *Maigret au « Picratt's »*, da cui *Maigret a Pigalle* è desunto, non è dedicata neppure una riga. A sua volta la sceneggiatura non entra mai in consentaneità col testo. Con tutto il rispetto per la esperienza di Sergio Amidei, bisogna dire che Craveri, e soprattutto Diego Fabbri, avevano saputo imprimere ai Simenon televisivi un *touch* ben diverso, almeno in linea antologica, non violandone mai i livelli di voce e le risorse d'azione. Amidei invece, imbarazzato da un racconto che è puro confronto di psicologie, ha cambiato a piene mani, ora togliendo ora aggiungendo ora acutizzando, e con dubbia discrezione. Della spogliarellista uccisa ha serbato il pretesto iniziale mentre doveva diventare nella ricostruzione poliziesca il vero fulcro del film; attraverso una serie di testimonianze Simenon riusciva a farne un inquietante personaggio, dotato di personalità propria, provvisto di cause e impulsi precisi. Amidei, pur ricorrendo ad alcuni « flashbacks » ingiustificati (dove il dialogo aggiunto è lacrimevole) sottrae ogni interesse a questa figura chiave. E c'è dell'altro. Verso il finale si indulge alla sequenza della sparatoria e dell'inseguimento, che è fatta con abilità ma sposta ancora il taglio generale della vicenda. L'errore più grosso tuttavia consiste in un arbitrio davvero imperdonabile al momento delle soluzioni conclusive, cioè della scoperta del colpevole. Qui Amidei, non pago dello scioglimento proposto da Simenon, suggerisce addirittura un doppio colpo di scena e inventa un secondo assassino — per la precisione un'assassina, il personaggio di Lila Kedrova — calcando alla disperata il pedale del melodramma e screditando con lo stile di Simenon anche la sua tecnica; giacché, non occorrerebbe più nemmeno ripeterlo, i polizieschi simenoniani sono « panorami intorno a un delitto », non *puzzles* alla Edgar Wallace. Perché questa imprudente alterazione? Forse perché — l'allestimento

generale del film induce a supporlo — una storia consacrata *soltanto* al personaggio di Maigret, indipendentemente dai rapporti narrativi, abbisognava secondo i realizzatori d'una chiusa più perentoria e reclamizzante, a meglio sottolineare la sua gloria. Forse perché con Lila Kedrova a portata di mano una scena madre di vecchio stampo era di rigore. Forse per donare un cortese « surplus » agli spettatori seguaci di Simenon, che la soluzione già pensavano di conoscerla. Forse ancora, semplicemente, perché al riduttore la storia non piaceva così com'era e si trattava di « migliorare » Simenon. Al mondo tutto è possibile, anche un'operazione del genere. Ma occorre una chirurgia più scrupolosa, un senso più vigile dei limiti propri oltre che di quelli altrui. Con tutta la materia che Simenon mette a disposizione, bastava, già l'abbiamo detto, una più accorta scelta in libreria. Altrimenti tanto arrabattarsi nuoce soltanto, non aiuta. Il finale di *Maigret a Pigalle* manca in pieno persino come espediente « giallo ». Se ne scorge l'artifizio lontano un miglio. Tutti i buoni lettori di polizieschi sanno quanto sia azzardato il doppio finale, quanto divenga, se non è giocato alla perfezione, un motivo frastornante anziché l'effetto che risolve, e in definitiva una prova di scarsa convinzione dell'autore verso il suo lavoro. Tant'è vero — gli « habitués » sanno anche questo — che esiste in tutta la sfera del poliziesco un solo scrittore davvero abile (e addirittura avvezzo) ad usare il doppio finale con paradossale virtuosismo, ed è Ellery Queen.

Passando dalla teoria alla pratica, dalla sceneggiatura alla regia, le considerazioni non cambiano. Mario Landi ha condotto il film nello spirito di un rapido sfruttamento del successo TV, come un'appendice alle *Inchieste*, senza curarsi troppo di verificare la diversità delle esigenze e degli strumenti d'espressione e usando della « simpatia » di Gino Cervi come d'un cuneo. Landi è un esperto di televisione e vi lavora dagli inizi, da almeno una dozzina d'anni. Il cinema però è un'altra officina, dove sono differenti sia le astuzie che le ingenuità, e ormai una rivolta del linguaggio è passata anche attraverso il cosiddetto film d'azione; in Italia abbiamo almeno un nome che ci soccorre nel discorso, quello di Cottafavi, e Cottafavi quando lavora per il video sa correre nuove esperienze e dimenticare certe altre. Il Landi di *Maigret a Pigalle* fa invece soltanto un film d'aria chiusa e di regolette pacifiche.

Con o senza il suo aiuto, Gino Cervi compone un commissario sempre più ingombrante, attento alla propria mitologia più che alla propria umanità. Si sa che aiutato da una certa corrispondenza somatica (ma anche qui ci sarebbe da discutere: i vecchi illustratori dei gialli economici di trent'anni fa, tra cui uscirono per la prima volta in Italia « Pietro il Lettone », « L'affare Saint-Fiacre », « Liberty Bar », « La casa dei fiamminghi » ecc., davano sulla base delle indicazioni simenoniane un Maigret molto diverso e molto più attendibile) Cervi ha vinto a Barcellona il premio « per il miglior Maigret del mondo », attribuitogli da una giuria di cattivi lettori di Simenon. In TV aveva avuto comunque parecchie intuizioni esatte, fuor di didascalia, aiutare persino — era previsto? — da un che di non addomesticata provincialità, di robustezza avvilita. In *Maigret a Pigalle* il processo di assimilazione s'interrompe, o muove addirittura qualche passo indietro. Cervi vuol rendere più gradevole Maigret virilizzandolo al massimo, sportivizzandolo quasi, e facendo un mattatore d'acu-

tezza poliziesca (già Ernesto G. Laura, recensendo su questa rivista le *Inchieste* televisive, giudicava Cervi « più brillante, più sagace, anche più cordiale di Maigret »). Si produce insomma, non rattenuto da alcun freno, quel caso di popolarità sovrapposte di cui dicevamo prima, quanto mai pericoloso nel passaggio dalla pagina scritta alla traduzione visiva. Pagano il pedaggio entrambi, il personaggio e l'interprete: l'uno scivolando verso un superfluo moralismo giudicante; l'altro accettando un grosso, complesso carattere come un impegno divistico. Tutt'e due scadono in umanità. La burbera partecipazione di Maigret-Cervi al corso delle cose è sergentesca, viscerale. Scompare ad esempio quell'*humour* stizzoso che nel Maigret autentico gioca come una difesa inconfessata e un'ulteriore stoica commisurazione del metro umano: « un umorismo rientrato » dice de Fallois, « il divertimento interiore con cui vediamo esibirsi un avversario che teniamo nel pugno ».

TINO RANIERI

## Persona

### (*Persona*)

*R.*, *s.* e *sc.*: Ingmar Bergman - *f.*: Sven Nykvist - *scg.*: Bibi Lindstrom - *m.*: Lars Johan Werle - *mo.*: Ulla Ryghe - *int.*: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabeth Vogler), Margaretha Krook (la dottoressa), Gunnar Björnstrand (il signor Vogler) - *p.*: A.B. Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1965-66 - *d.*: Indief.

*Persona* significa « maschera », ma anche « personaggio » e « personalità ». L'ipotesi che Ingmar Bergman attraversasse un periodo critico nella sua attività creativa cinematografica potrebbe essere smentita da questa sua nuova, rigorosa opera: che riprende un discorso, meditato e profondo, tale da farlo ravvicinare, in maniera altrettanto suggestiva, agli esemplari *Come in uno specchio* e *Luci d'inverno*: forse ricomponendo con più proprietà un trittico che pur coi suoi meriti, *Il silenzio*, ci era apparso, aveva incrinato.

Altri autori, in stato di depressione e di crisi inventiva, hanno ripiegato su motivi direttamente autobiografici. *Persona*, parrebbe, ugualmente ricerca tale fondamento, anche se racconta la storia di due donne, la loro convivenza forzata, il dramma che ne scaturisce.

È una attrice di grido. Elisabeth. Nel corso di una rappresentazione dell'« Elettra », improvvisamente si arresta. Non riesce ad andare avanti; non parla; le viene soltanto una irresistibile voglia di ridere. Ricoverata in una clinica psichiatrica, è assistita da Alma, una infermiera paziente la quale, invece, parla e parla, nel bisogno di esprimersi, di chiarire, di liberare e di liberarsi.

Il film è basato su questo conflitto; ma poiché l'attrice — che poi risulta, o torna ad essere, sana fisicamente e psichicamente — si ostina a tacere, anche capendo, anche recuperando volutamente il senso della vita — e ciò avviene in presenza della natura, in uno *chalet* sul mare, dove si è trasferita con l'infermiera su suggerimento della sua psichiatra — noi assistiamo, in pratica, a un dialogo che diventa monologo nonostante gli accorgimenti drammaturgici dell'autore (la lettera alla direttrice della clinica, ad esempio).

Il conflitto sembra riflettere una particolare condizione morale di Bergman: un problema, almeno, cui non può non aver pensato un temperamento così meditativo, così spirituale, come il suo. E cioè se sia meglio esprimersi o tacere, l'apatia o l'azione. Ancora una volta, in lui, torna ad affiorare il dram-

ma della creazione artistica (come nel *Volto*) che diventa anche dramma della ricerca della vera personalità umana.

Da una parte è l'apatia, come sistema di vita, la contemplazione e la irrisione degli altri, la sfiducia di salvarsi, il dubbio se valga la pena di convivere, la voglia di mettersi al riparo, la tentazione di togliersi la vita. Ma perché tacere se poi si riduce a un danno, anzitutto, per gli altri? E come si può vivere senza parlare?

Dall'altra la constatazione che non basta celarsi e stare immobili perché la vita si manifesta, è impossibile non reagire, non si può non essere, non esistere, non convivere. E nonostante le ansie, le angosce, le parole che diventano menzogne, la convinzione che la vita può avere senso, lo ha. La certezza che parlare è necessario.

L'attrice sana, lucida, che per un atto di volontà non vuole più parlare, riflette una condizione (attuale? momentanea?) dello stesso spirito dell'autore. L'infermiera che parla, che scuote, che diventa crudele per farsi capire, pur di esprimersi e di comunicare, ne è un'altra faccia. Esse arriveranno addirittura a scambiarsi i ruoli, in questa drammaturgia (alla Hjalmar Bergman) che parte dal di dentro, non da cause esterne, per creare i fatti. L'attrice ridiventa serena, appacificata, fino a scherzare col fuoco, fino a tentare perfino il carattere della assistente: la quale perde la serenità, il controllo, arriva a reazioni crudeli che prima nessuno avrebbe previsto. Ma anche questo sta a dimostrare la sua vitalità, e il perenne trasmutarsi della personalità umana: « Io mi evolvo! », dice Alma.

Parlando, la infermiera realizza se stessa. Tacendo la sua antagonista si chiude. Tutta maschera, tutta persona, Elisabeth si cela e assiste, non riesce a dire, prima, o poi non dice, per un atto di volontà. Pensa che non dire sia atto di volontà, manifestazione di volontà. Ma la *confessione* dell'infermiera è più importante del *silenzio* dell'attrice. Questa volta, e forse anche meglio che nel precedente film *Il silenzio* — la matassa si dipana — il discorso si fa completo, e conclude.

V'è in Bergman un pensiero profondo, inconsueto nell'arte del film. Il desiderio di valutare forze che solo in parte, finora, l'uomo ha controllato. A volte il pensiero è maggiore anche di quel che riesce a dire la stessa immagine. Nella volgarità della maggior parte di quel che offre lo spettacolo cinematografico questo, comunque si voglia giudicarlo, rimane il meglio di quello che ci dà l'arte dello schermo.

I legami dell'autore coi pensatori o scrittori nordici — più volte anche da noi rilevati — si fanno qui più evidenti. Come in Kierkegaard, nelle ultime opere di Bergman il cammino muove costantemente dalla poesia e dalla meditazione religiosa alla filosofia, o viceversa. La confessione della colpa, il desiderio del proprio dolore e l'anèlo di una via che porti all'inizio di una nuova esistenza; il sentimento del peccato come sola possibilità di ricongiungersi con Dio, da cui è altrimenti separato da un abisso incolmabile; i gradi e momenti — estetico, etico, religioso — attraverso cui l'uomo passa per giungere entro di sé a conoscere il senso e il valore vero della sua esistenza nel mondo, sempre più intensamente traspaiono nei « kammarsfilm » di Bergman, sotto l'influsso ognora più pressante di Kierkegaard.

L'aspetto più affascinante di *Persona* è quello che ci prospetta, quasi, un film astratto: una parete così bianca, così liscia, anche se macchiata di ombre e di sangue. Ma solo *apparentemente* astratta: gli atteggiamenti, i

movimenti dell'anima, permangono. « Nell'arabesco — diceva Baudelaire — « è la espressione più spirituale ». Anche dell'astratto si può dire altrettanto.

L'aspetto meno chiaro, più discutibile, è la presenza del marito di Elisabeth, impersonato da Gunnar Björnstrand. Viene da chiedersi fin quanto sia indispensabile il suo inserimento nel dramma, che si è per buona parte sviluppato nel conflitto tra le due donne. Viene da pensare se la sua presenza, che poi può essere anche una fantasia, una creazione della immaginazione, non costituisca un accorgimento per riportare alla normalità, alla fruibilità, un film che avrebbe potuto essere, nella sua concentrazione da « kammarsfilmdrama », originale e non scambiabile con nessun altro. La sua apparizione — reale o sognata — è quando le due donne quasi si sostituiscono nei ruoli: ed Alma — la infermiera — diventata come Elisabeth, ne prende il posto.

È Bibi Andersson — doppiata eccellentemente nella edizione italiana da Maria Pia Di Meo — a sostenere il ruolo della infermiera: ed offre, sotto la guida di Bergman, una interpretazione magnifica, ricca di una grande varietà di espressioni.

Attraverso la ricchezza immaginativa della regia la rituale crudeltà di Bergman torna alla ribalta: una mano inchiodata, un vetro che ferisce, il sangue che cola. Torna come un suo modo di essere: ma anch'essa va interpretata. È un grido di allarme, è per richiamare l'attenzione, per farsi ascoltare.

Le prime immagini sono di crudeltà e di sofferenza: sgozzamento, crocifissione, cadaveri alla *morgue*, neve sporca, un giovane — quello stesso del *Silenzio* e di *Giochi di notte* — che vive come un morto pensando a un volto di donna irraggiungibile, alla madre forse. È tutto ciò che ci ferisce, che ci deprime, forse che deprime anche Elisabeth, l'attrice depressa. Le immagini che vede alla televisione — i bonzi che si suicidano col fuoco, nel Vietnam — sono soltanto apparentemente senza un legame con la storia: in realtà contribuiscono anch'esse a disperare, a deprimere. La sofferenza è parte integrante del suo legame cogli uomini; Bergman non riesce a comunicare se non attraverso immagini di angoscia e di sofferenza.

La insistenza, nella cornice, su proiezione, moviola, pellicola che si spezza, potrebbe essere la sottolineatura del mezzo adoperato: la legittimità di una indagine che non ha da essere meno profonda e severa. Ma non è qui il vero problema del film. Rimane pur sempre quello della personalità e della creazione artistica, in senso universale: anche se proiettore e pellicola possono richiamare al particolare, all'autobiografico.

Ha scritto Jörn Donner nel suo « Il volto del diavolo » (Cineforum, Venezia, 1966): « Nell'estate 1965 Bergman realizzerà un suo soggetto, intitolato *I cannibali*. Egli ritorna ancora una volta a quella problematica soggettiva e personale che l'ha condotto in passato a così ricchi risultati ... Sembra che la storia si svolga in un paesaggio che ha una certa affinità con l'ambiente di *Come in uno specchio*. Ma il racconto è molto più complesso; esso contiene sogni e visioni e forse anche un dibattito continuato sulla condizione dell'artista e dei suoi compiti ».

E a pagina 208: « Una grave forma di depressione psichica aveva obbligato Bergman a un lungo riposo. Egli aveva scritto con la sua abituale passione di lavoro e di concentrazione un nuovo soggetto ... un'opera sui demoni che possiedono l'uomo il quale, pur avendo accuratamente " pulito la casa "

non riesce in alcun modo a farla rivivere e la vede in balìa dei demoni più numerosi che mai ».

I personaggi del film (primo titolo *I demoni*, poi *I cannibali*) messi a confronto e quasi impegnati in una lotta per il potere, per il sopravvento, erano « tormentati da problemi intellettuali e ancorati nella loro carne all'esperienza dell'infanzia, a coloro che avevano influenzato la loro crescita, alle circostanze in cui la vita li aveva gettati. Una specie di amaro esorcismo traumatico il quale, dopo l'inesorabile esorcismo della precedente trilogia, riemergeva dai più oscuri e segreti ambulacri del cuore umano ». Il progetto fu abbandonato, ma non del tutto. Subentrò *Persona*, nato, evidentemente, dallo stesso tormento intellettuale.

MARIO VERDONE

# I documentari

## VIII° Festival dei Popoli: una rassegna austera e decorosa

Puntuale, dal 13 al 19 febbraio, si è svolta a Firenze l'VIII edizione della Rassegna internazionale del film etnografico e sociologico, meglio nota come « Festival dei Popoli ». L'immane sciagura che aveva colpito la città tre mesi prima non ha impedito il normale svolgimento della manifestazione nelle date stabilite. Anche questo è stato un chiaro segno di vigorosa volontà di rinascita da parte di una città che non ha voluto trascurare nemmeno un istante, nemmeno nella più ingrata circostanza, la sua missione d'arte e di cultura.

Per le difficoltà che ha dovuto senza dubbio superare nella fase di preparazione e di allestimento, il Festival non ha subito sostanziali modifiche rispetto alle edizioni precedenti, salvo che per la sede delle proiezioni, trasferita dal teatro La Pergola, ancora in corso di sistemazione, al cinema Ariston. Si sono potute rilevare, anzi, una maggior snellezza ed omogeneità nella scelta e nell'organizzazione dei programmi, a ulteriore beneficio della serietà della manifestazione. Anzitutto, l'aver ridotto a 24, dalle 36 dello scorso anno, le opere ammesse in concorso — pur sulla base di ben 621 film inizialmente iscritti e visionati da un'apposita commissione di selezione — ha evitato al pubblico la dispersione dell'interesse, come era accaduto più volte in precedenza, verso prodotti, talora anche stimolanti, ma non proprio attinenti alla rigorosa formula del Festival. Inoltre, l'aver raggruppato una dozzina di documentari fuori concorso in tre sezioni monografiche — « Il mondo arcaico delle soglie del moderno: lavoro, musiche, riti », « Punti critici della condizione umana in Italia », « Riprese dirette in zona di guerriglia e di guerra nel terzo mondo » — di particolare interesse, specie le ultime due, anche per lo spettatore a qualsiasi livello, ha permesso di offrire opportuni motivi di meditazione. Infine, nell'ambito del Colloquio internazionale dedicato, al pari della sezione retrospettiva, alla « documentazione etnografica sulle popolazioni aborigene dell'Australia e della Melanesia », si è potuta avvertire, grazie anche alla partecipazione di etnografi e antropologi straordinariamente ferrati in materia e all'elevato interesse dei testi di documentazione, un rigore di ricerca e di studio che prima d'ora non ci parve conseguito.

Mentre altri si occuperà su queste pagine di tale aspetto più scientifico della Rassegna, a noi è riservato il compito di stendere un bilancio del suo aspetto più appariscente: quello relativo ai film in concorso. Va detto subito che l'VIII Rassegna non ha riservato sorprese di sorta. Non crediamo sia imputabile alla commissione di selezione, bensì alla contingenza della produzione mondiale nel settore, la assenza di opere meritevoli di considerazione a elevato livello espressivo. A differenza degli anni passati, sono mancati quei due o tre film sui quali potevano convergere l'interesse e il discorso. Ma, in compenso, non si era forse mai registrato un livello medio altrettanto decoroso, costituito da documenti discutibili per taluni versi quanto per altri significativi. In tale condizione, essendo venute a mancare le opere di spicco, il lavoro della Giuria non deve essere stato agevole. Comunque, tenuto conto del gruppo complessivo dei film da essa premiati o segnalati, si può riconoscere che il verdetto emesso è stato abbastanza ragionevole, o almeno più oculato che nelle due precedenti edizioni del Festival. Benché il nostro giudizio diverga da quello della Giuria soprattutto per quanto riguarda l'assegnazione di due dei premi maggiori a *Time of the Locust* di Peter Gessner (U.S.A.) e a *Die Wunder von Mailand* di Hans Rolf Stroebel e Heinrich Tichawsky (Germania federale), non si può disconoscere che anche tali film (specialmente il primo) attestino un notevole impegno civile e si siano mantenuti, per la loro stimolante tematica, al centro dell'attenzione dei frequentatori della Rassegna.

*Time of the Locust,* che ha ottenuto il primo premio assoluto, è un documentario « di montaggio » dai meriti indiscutibili. Prodotto da un gruppo d'opposizione statunitense, esso è uno dei più feroci « pamphlets » (ma in senso encomiabile) che si conoscano contro la guerra nel Vietnam. Pur lontano dal possedere, sullo stesso argomento, il vigore poetico di *Le ciel, la terre* (1965) di Ivens (dimenticato l'anno scorso dalla Giuria di Firenze), esso deve il suo potere di convinzione soprattutto alla sostanza del materiale documentario di cui si compone, costituito da scene agghiaccianti di torture, fucilazioni, devastazioni, riprese in territorio sudvietnamita da cinereporters americani, giapponesi e indigeni. Gessner non si è preoccupato di ristrutturare col montaggio tale materiale: ha preferito lasciare ad esso la massima evidenza, speculando piuttosto sul contrappunto del commento parlato, affidato a registrazioni di vuoti discorsi « pacifisti » di Johnson e di altre personalità ufficiali degli U.S.A. e del Vietnam. L'effetto che se ne ricava è di una violenta, quasi disperata protesta, condotta senza remore di sorta allo scopo di contribuire alla causa della pace. Certo si deve alla presenza di tale messaggio, al di fuori di considerazioni d'altro genere, che il film del resto non offre, se a *Time of the Locust* è stata riservata la massima attenzione della Giuria.

Un giudizio che avesse tenuto anche conto dei valori espressivi delle singole opere non avrebbe mancato di prendere in considerazione diversa, piuttosto che con una semplice segnalazione, il film sovietico *Poslednie pisma* (t.l.: Le ultime lettere), al quale sono andate le preferenze dei critici presenti alla manifestazione che gli hanno assegnato per referendum un premio messo a disposizione dalla direzione del Festival. Anch'esso è un documentario « di montaggio »; ma nella migliore accezione del termine, in quanto la selezione delle immagini

è stata operata su un vastissimo ed eterogeneo materiale (reperito da vecchi documentari della Germania nazista) allo scopo di scandire nella maniera più probante ed efficace un pacato discorso sulle contraddizioni che inevitabilmente vengono a galla anche in un popolo, come quello tedesco sotto Hitler, livellato da una folle educazione ed estraniato dai reali valori della vita. Ne sono autori Sava Kulič e Harlampi Stojczew (quest'ultimo di nazionalità bulgara) che già collaborarono con Mikhajl Romm alla realizzazione del monumentale *Obyknovennyj fašizm* (t.l.: Il fascismo quotidiano, 1965) e che evidentemente hanno utilizzato per questo loro lavoro parte del materiale visionato in quella occasione, ma non inserito nel montaggio definitivo del film. La struttura di *Poslednie pisma,* come la sostanza stessa del discorso, è abbastanza simile a quella del documentario di Romm, rivelando la diretta influenza dell'anziano regista, il quale non a caso vi figura come supervisore e come « speaker ». Solo che la funzione contrappuntistica del commento parlato è qui ancora più efficacemente affidata alla lettura di sette lettere di altrettanti soldati tedeschi che, chiusi durante la guerra nella sacca di Stalingrado e morsi dal gelo e dalle privazioni oltre che dal sentore della fine prossima e inevitabile, ritrovarono in quegli ultimi scritti ai familiari l'eco dei sentimenti umani da tempo accantonati e lo stimolo ad un ripensamento sul fanatismo ideologico ciecamente professato. Alla lettura si accompagnano tronfie immagini di gigantesche parate sulla Unter den Linden, di isterici discorsi, di deliranti entusiasmi per lo « uomo della provvidenza », di vita « serena » in stretta armonia coi princìpi nazionalistici, appena intramezzate da qualche secca fotografia del campo di Stalingrado disseminato di cadaveri. Ma fra le immagini più agghiaccianti vanno ricordate quelle delle esercitazioni ginniche di uno stuolo di mutilati di guerra (chi senza braccia, chi con una sola gamba) che dimostrano a Hitler la possibilità di essere ancora utilizzati al servizio della patria. Goebbels, che aveva voluto raccogliere le ultime lettere dei soldati tedeschi accerchiati a Stalingrado e intendeva pubblicarle pensando che fossero intrise della stessa retorica, le trovò invece soffuse di terreni e premonitori lamenti. Esse vennero distrutte; ma ne sono rimaste le copie (trascritte dagli uffici della Gestapo) ad ammonimento che l'umanità finisce col prevalere anche nelle scorze più resistenti. Per la sostanza del suo messaggio, ma anche per l'articolazione incisiva delle immagini, il film di Kulič e Stojczew ha per noi costituito, in definitiva, il risultato più toccante del Festival.

In tema di documentari costruiti in tutto o in prevalenza su materiale, cinematografico e fotografico, preesistente alla loro concezione, va ancora posta in primo piano la commossa testimonianza che il danese Jorgen Roos ci ha offerto di quella che è certamente la più nobile, umana, intrepida figura di esploratore fra quanti, negli ultimi cent'anni, hanno dedicato la propria esistenza allo studio e alla conoscenza diretta delle regioni e dei popoli relegati ai confini del mondo. *Knud* è un reverente tributo alla memoria dello esploratore danese Rasmussen, nato in Groenlandia nel 1879 e colà vissuto fino all'età di dodici anni, ma che conservò sempre nel cuore un totale amore per la sua terra unito all'impegno di portarla a conoscenza fino alle sue estreme regioni artiche e di illuminare il mondo sulla vita, il costume e la causa della gente eschimese. L'amo-

revole ritratto che Roos ci ha consegnato si compone di riprese filmate effettuate durante i viaggi di Rasmussen (specialmente nel corso della spedizione del 1916-18) e nelle trionfali accoglienze in patria, di numerosi e spesso inediti documenti fotografici (tra cui alcuni dolcissimi ritratti familiari), e infine di alcune riprese di collegamento girate nei luoghi dove l'esploratore visse. L'eterogeneo materiale è stato armonicamente amalgamato in unità di tono fino a trarne un suggestivo e appassionante racconto dove, unitamente all'ansia conoscitiva dello scienziato, alla finalità squisitamente umana della sua ardita ricerca, si profila il caldo ritratto dell'individuo colto con ricchezza di sfumature fin nelle sue espressioni più domestiche.

Un esito considerevole, conseguito soprattutto sul piano formale, è quello di *Kalwaria* (t.l.: Calvario): un documentario, in parte di folklore, dovuto a Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski, due nomi tutt'altro che sconosciuti nel contesto della giovane cinematografia polacca. La loro notorietà, più che alla recente attività svolta nell'ambito del film a soggetto — di cui ricordiamo l'opera d'esordio *Gangsterzy i filantropi* (t.l.: Gangsters e filantropi, 1962), provvista, almeno nel secondo episodio, di alcune amare punte satiriche — è legata a un gruppo nutrito di documentari, realizzati tra il 1951 e il 1961, che per la loro anticonformistica attenzione a svariati aspetti negativi della vita sociale vennero catalogati come la « serie nera polacca » e scarsamente diffusi in Occidente. Essi riguardano, tra l'altro, la delinquenza giovanile, la piaga dell'alcoolismo, il fanatismo religioso, senza trascurare di denunciare gli errori del regime nell'affrontare, poco o male, tali problemi. Anche *Kalwaria* rientra nel gruppo la sua realizzazione risale, infatti, al 1958, benché ne sia stata permessa la diffusione, anche in patria, soltanto due anni fa. Almeno dal punto di vista del paese socialista, lo argomento affrontato è abbastanza scottante in quanto riguarda un'impressionante (per la massa di popolo che vi partecipa) manifestazione di esaltazione religiosa collettiva che, in un villaggio dei Carpazi non lontano da Cracovia, si registra puntualmente ogni anno, da tre secoli a questa parte, durante le cerimonie della Settimana Santa, Il « réportage » si sofferma, in particolare, sulla ricostruzione della salita del Cristo al Calvario, effettuata dai componenti di talune famiglie del villaggio che si tramandano di generazione in generazione i vari ruoli della rappresentazione. A questa assiste una folla enorme di fedeli convenuti anche da lontano e ben presto l'esaltazione che anima gli attori si propaga agli spettatori fino a raggiungere punte parossistiche d'isterismo. Gli autori del documentario si sono mantenuti fedeli ad un impegno di obiettività; ma proprio esso conferisce alla materia un rilievo particolare che equivale a una presa di posizione. Come si è accennato, oltre ai valori contingenti della testimonianza, *Kalwaria* possiede un notevole vigore formale che, pur rimanendo alle tecniche più tradizionali, gli conferisce un suggestivo equilibrio figurativo e ritmico.

Un « réportage » di tutt'altro genere è quello effettuato, nel breve giro di quindici giorni, dal giovane regista italiano Antonello Branca fra alcuni dei maggiori rappresentanti della « pop-art » statunitense. *What's Happening*, che per la sciolta articolazione delle immagini oltre che per la suggestione stessa dell'argomento si annovera ancora tra le opere più interessanti della Rassegna, poggia su una se-

rie di interviste a poeti, artisti e collezionisti dell'ultima avanguardia di New York integrandone le risposte con sequenze significanti di quella civiltà dei consumi che, pur avendoli generati, ora tendono a rifiutare. Allen Ginsberg, Leo Kraushar, Robert Rauschenberg e Roy Lichtenstein, accomunati dallo stesso atteggiamento protestatario, si succedono sullo schermo per esporre un giudizio sul condizionamento del mondo odierno e sulla loro ricerca di una nuova moralità, di un nuovo modello d'esistenza. E con efficacia rappresentativa i vari discorsi, punteggiati da considerazioni dell'autore che, ove occorra, non rinuncia a qualche giudizio ironico, si fondono col sintetico fluire della vita della metropoli, nei supermercati, fra le insegne pubblicitarie, per le strade, nelle sale da gioco e di spettacolo. Grazie anche a un accorto impiego del materiale sonoro (musica, annunci pubblicitari, notiziari radiofonici, discorsi politici e religiosi) il regista ha dato prova di una notevole destrezza nell'ordinare la materia riuscendo, in certa misura, a trasmettere il significato di una protesta.

Due dei maggiori premi di categoria sono andati al già noto *Un jeu si simple* di Gilles Groulx (Canada), che con una ricerca personale di stile mostra i due versi della medaglia del professionismo sportivo nell'ambito specifico dell'« hockey », lo sport nazionale canadese, e al tedesco *Die Wunder von Mailand* di Stroebel e Tichawsky. Quest'ultimo, in definitiva, ci è parso il riconoscimento più azzardato. Si tratta di una lunga e meticolosa inchiesta, di pretto stampo televisivo, condotta su una fascia di piccoli centri situati intorno alla metropoli lombarda, i quali negli ultimi anni hanno subito una profonda trasformazione economica e sociale dietro la spinta dell'industrializzazione, lasciando però qua e là qualche traccia di crisi soprattutto edilizia. I due registi non sono nuovi a questo tipo di indagine rivolta particolarmente al territorio italiano. Del 1958 è il loro *Der grosse Tag des Giovanni Farina* e nel 1962 presentarono, ugualmente a Firenze (dove ottenne il primo premio per il lungometraggio), *Notabene Mezzogiorno* che svolgeva una disamina sulle condizioni d'immobilismo di alcuni territori del Sud, in Puglia e Lucania. Forse per la maggior pregnanza dei problemi allora affrontati rispetto a quelli relativi alla Lombardia, il documentario più recente, benché realizzato con uguale scaltrezza di mestiere e con uguale gusto del racconto nel portare la macchina da presa a curiosare nei più diversi ambienti, ci ha lasciato un'impressione meno profonda, unita a quella di una ricerca troppo insistita su elementi analoghi e, di conseguenza, spesso monotona. Le parti migliori ci sono sembrate quelle iniziali, sia per l'accurata inchiesta di apertura su Gradella, presentandola come un'eccezione alla regola coi suoi abitanti raccolti sotto la protezione paternalistica di una contessa proprietaria del latifondo, sia per l'indagine ugualmente serena e obiettiva condotta su Sartirana e Cinisello. Poi molti motivi si ripetono in una specie di gioco metodico e all'atteggiamento distaccato subentra nei commentatori il gusto stucchevole per la battuta d'effetto, il giudizio superficiale e qualche volta sarcastico, proprio di chi considera una realtà che non gli appartiene soltanto per rassicurarsi della propria presunta superiorità.

Quasi tutta di dignitoso livello è stata la larga partecipazione italiana in concorso. Oltre a *I mamuthones* di Fiorenzo Serra — precisa illustrazione di una tipica manifestazione del fol-

klore sardo presso i pastori e i contadini della Barbagia — e *I fujenti* di Luigi Di Gianni, essa comprendeva alcuni più corposi documentari di Mario Carbone, Ansano Giannarelli e Piero Nelli. Quello di Carbone su *Firenze, novembre '66* offre una sconvolgente testimonianza delle drammatiche giornate vissute dai fiorentini immediatamente dopo l'immane calamità del 4 novembre. Al regista va riconosciuto anzitutto il merito di essere riuscito a « mettere ordine » nella scomposta materia presentatasi al suo sguardo tre giorni dopo l'alluvione: ha frugato in ogni angolo della città irriconoscibile, da terra e dall'elicottero; ha raccolto dai cittadini impressioni, denuncie, espressioni di speranza e di saldezza d'animo, ha pesato la consistenza degli aiuti (quelli che sono stati dati e più ancora quelli che si potevano dare); ha cercato, insomma, di dare la dimensione più esatta possibile del disastro, nella misura in cui esso ha colpito l'uomo, l'arte e le attività industriali. E, col concorso di un accorato quanto severo commento di Pratolini, ci ha veramente consegnato un prezioso documento, robusto anche nella forma oltre che nel tono e nella consistenza delle immagini.

Di Giannarelli e Nelli è *Diario di bordo*, già insignito del « Nastro di Argento » per il miglior cortometraggio italiano del 1966. Registrando con scaltro sviluppo narrativo la vita di bordo e le varie fasi del viaggio di un peschereccio oceanico dal porto di Mazara del Vallo, in Sicilia, fino ai lontani e ricchi banchi di pesca al largo della Mauritania, il film si riallaccia, per concezione, a un « classico » della scuola documentaristica britannica, al *North Sea* (1938) di Harry Watt. Comunque, più che alle attenzioni formali del regista inglese, i due italiani hanno badato a dimensionare la statura umana dei quindici componenti l'equipaggio indagandone affettuosamente gli stati d'animo, i piccoli interessi individuali, le debolezze, attraverso frequenti interviste e semplici registrazioni di espressioni più immediate e spontanee. La macchina da presa pedina i marinai anche durante una breve franchigia a Las Palmas, consumata in un bordello, ed è con la medesima adesione e simpatia che vengono colte le loro sincere espansioni. Più ambizioso è *Il bianco e il nero,* diretto dal solo Giannarelli. Vuole essere una specie di rapporto sulla situazione del Senegal illustrato attraverso le contrastanti dichiarazioni di una donna bianca, che gestisce un ristorante sulla costa atlantica, e di un vecchio negro, che già aveva combattuto a Verdun colla promessa di un'indipendenza poi a lungo procrastinata. La struttura del documentario, a sequenze alternate e contrapposte, col presente a colori e il passato in bianco e nero, è abbastanza suggestiva, benché il « gioco » finisca col prevalere sull'interesse della tesi.

Da una larga selezione, non tutta di qualità, sono stati rappresentati anche gli Stati Uniti. Oltre che con il ricordato *Time of the Locust,* essi hanno ben figurato con *End of the Trail* di Donald B. Hiatt che, sulla scorta di vecchi documenti fotografici e attraverso un nutrito commento detto dall'attore Walter Brennan, noto interprete di numerosi « western », traccia la storia del popolo pellerossa con particolare riguardo alle soperchierie da esso patite, durante il secolo scorso, ad opera dei colonizzatori. Il contrasto delle due civiltà è obiettivamente rappresentato, e non occorre dire che le simpatie vanno tutte alla lealtà e alla fierezza degli indigeni, gradatamente e fatalmente sopraffatte dalle armi dell'ipocrisia e del compromes-

so, prima ancora che dalla guerra, usate dai bianchi. Eccessivamente prolisso in alcune parti, e forse non del tutto esauriente in altre, il racconto è tuttavia fedele a una pacata maniera discorsiva e non manca d'interesse anche per la qualità dei documenti impiegati. Un certo impegno di obiettività va pure riconosciuto a *Inside Red Chine* di Don Hewitt, che ha utilizzato un vasto materiale ripreso lo scorso anno da un gruppo di operatori della Germania occidentale nei territori della Cina comunista normalmente ammessi alla visita dei turisti per tentare un discorso concreto sulla natura del rivolgimento in atto in quell'immenso paese. Le immagini, riguardando soltanto aspetti e manifestazioni ufficiali, sono spesso lacunose, ma si è cercato di integrarle con il commento parlato, affidato a tre scrittori (il francese Robert Guillain, il tedesco Hans Koningsberger, la cinese Han Suyin) già autori di studi e pubblicazioni sull'argomento. Un documento sconcertante, ma soprattutto inutile, è quello offerto da Sheldon Rochlin con il lungometraggio *Vali,* dal nome di una giovane signora eccentrica, dall'aspetto zingaresco, che da qualche anno vive in una casetta abbarbicata sulla costiera amalfitana in compagnia di un giovane capellone e di una frotta di svariati animali. Il regista, con un impegno figurativo e cromatico degno di miglior causa, ha tracciato un ritratto vistoso e molto intellettualistico di questa donna (di origine australiana), risalendo anche alla sua storia, per esaltarne, in fondo, l'individualismo protestatario. Ciò non toglie, però, che l'impressione che se ne ricava sia piuttosto avvilente, e più pertinente all'indagine su un penoso caso patologico. Anche più modesti sono i risultati di *Ephesus* di Fred Padula, che si limita a registrare coi moduli usuali una esplosione di delirio religioso collettivo fra una comunità negra in una chiesa appartenente a una setta cristiana in via di estinzione, e di *Keep on Dancing* di Marcel Rosenzweig, che in due minuti, con una girandola di immagini appena percettibili, tratte da foto di rotocalchi, vorrebbe significare alcune pesanti contraddizioni del nostro tempo.

Un'indagine curiosa è quella svolta dal regista jugoslavo Zarco Pesic, autore di *Tybelite,* in cui viene descritta l'usanza in vigore presso alcuni villaggi della Macedonia di allevare, nella famiglie prive di figli maschi, una delle figlie come se appartenesse all'altro sesso, facendole quindi indossare abiti maschili ed agire di conseguenza; la piatta esposizione è intramezzata da alcune interviste con queste sventurate, costrette a rinunciare al loro destino di spose e di madri. Un componimento di stampo dilettantistico, oltre che infarcito di un patetismo provincialesco, è quello eseguito in Francia dallo svizzero Moritz de Hadeln per *Ombres et mirages,* che riguarda momenti di vita di ragazze straniere calate a Parigi con la speranza, presto delusa, di trovarvi il coronamento alle proprie aspirazioni di libertà. L'ungherese *Miert?* (t.l.: Perché?) della regista Anna Herskó è, infine, un appello accorato alla società in favore dell'infanzia abbandonata e delle ragazze-madri.

Resterebbe ancora da dire di un gruppetto di film di documentazione prettamente scientifica in campo etnografico. Tra essi è stato premiato *Foulina* di Igor de Garine (Francia), relativo a un complicato rituale propiziatorio di alcune popolazioni del Camerun e del Ciad. Da profani, gli avremmo preferito la lunga e suggestiva peregrinazione a dorso di cammello di una tribù Tuareg attraverso l'immensa

distesa desertica del Ténéré, per procacciarsi sale e datteri in cambio di miglio, descritta da René Gardi e Ulrich Schweizer (Svizzera) in *Die letzten Karawanen*; racconto minuzioso e perfettamente calibrato in un suo ritmo lento e arioso, consonante con la materia, è provvisto di un assai efficace commento parlato che, attingendo spesso a brani di poemi indigeni, aiuta a spiegare l'affascinante spiritualità di quelle genti.

LEONARDO AUTERA

La Giuria della VIII Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico — composta da Cesare Luporini (presidente), Gianfranco de Bosio, Germaine Dieterlen, Paul Rotha, Joaquin Novais Teixeira, Jerzy Tepicht — desidera esprimere in primo luogo la propria ammirazione agli organizzatori per essere riusciti a realizzare nei tempi e nei modi previsti la VIII edizione del Festival, ulteriore segno della capacità e volontà di ripresa della Città di Firenze dopo i gravi avvenimenti dello scorso novembre.

In questo contesto la Giuria ritiene di dover indicare alla pubblica attenzione il lavoro di documentazione di cineasti e di cineamatori fiorentini e non, che nei giorni dell'alluvione hanno fissato immagini indimenticabili, come ha dimostrato fra gli altri il film di Mario Carbone *Firenze, novembre '66*, presentato a questo Festival.

La Giuria sottolinea inoltre il preminente interesse della Rassegna retrospettiva del film australiano di documentazione etnografica e del Colloquio internazionale.

Visionati i 24 film in concorso la Giuria dichiara di aver apprezzato per differenti ragioni, di stile cinematografico, di problematica civile, di documentazione scientifica, i seguenti film (nell'ordine): *Poslednie pisma* (t.l.: Le ultime lettere) di Sava Kulič e Harlampi Stojczew (U.R.S.S.); *Il bianco e il nero* di Ansano Giannarelli (Italia); *Miert?* (t.l.: Perché?) di Anna Herskó (Ungheria); *Kalwaria* (t.l.: Calvario) di Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski (Polonia); *Die letzten Karawanen* di René Gardi e Ulrich Schweizer (Svizzera).

La Giuria, pur avendo constatato che non esiste un film che emerga sul piano della compiutezza cinematografica in relazione ai caratteri specifici del Festival, dopo meditata discussione, assegna all'unanimità il PRIMO PREMIO ASSOLUTO a: *Time of the Locust* di Peter Gessner (U.S.A.), per gli alti valori morali che sostanziano un documento di sconvolgente autenticità sul più grave conflitto dei nostri giorni.

La Giuria assegna all'unanimità il PRIMO PREMIO DELLA SEZIONE CINEMATOGRAFICA a: *Un jeu si simple* di Gilles Groulx (Canada), per l'alta qualità della regia e del montaggio che mettono in evidenza un importante fenomeno contemporaneo della psicologia di massa.

La Giuria assegna all'unanimità il PRIMO PREMIO DELLA SEZIONE SCIENTIFICA (conoscenza della condizione umana in un contesto sociale arcaico) a: *Foulina* di Igor de Garine (Francia), per il suo valore di documento etnografico su un problema di interesse generale, l'esattezza del commento, la felice realizzazione cinematografica.

La Giuria assegna a maggioranza l'altro PRIMO PREMIO DELLA SEZIONE SCIENTIFICA (conoscenza della condizione umana in un contesto sociale moderno) a: *Die Wunder*

*von Mailand* di Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky (Germania occidentale), per la rappresentazione dei cambiamenti e dei conflitti che avvengono nella situazione e nel comportamento di popolazioni rurali sotto la spinta di una rapida industrializzazione.

La Giuria assegna all'unanimità le seguenti MENZIONI SPECIALI: *End of the Trail* di Donald B. Hiatt (U.S.A.), per la valida prospettiva storica in cui è descritta la penetrazione dell'occidente nel Nord America, prospettiva di rottura con le convenzioni che mette l'accento sui contatti e poi gli scontri fra due tipi di civiltà; *Knud* di Jorgen Roos (Danimarca), per la sensibilità con cui è presentato il personaggio di Knud Rasmussen che perseguì con passione e tenacia l'avventura in cui si era impegnato come ricercatore scientifico, nell'ansia di far conoscere alla propria società un gruppo umano fino allora ignorato.

La Giuria a maggioranza assegna la COPPA *AGIS* a: *What's Happening* di Antonello Branca (U.S.A.), per la vivace analisi delle contraddizioni della civiltà dei consumi nelle interviste di un gruppo d'intellettuali americani.

## I film di Firenze

### AUSTRALIA

**WALBIRI RITUAL AT NGAMA** — **r., f.** (colore) e **comm.:** Roger Sandall - **p.:** Australian Institute of Aboriginal Studies, 1966 - **dur.:** 22'.

### CANADA

**UN JEU SI SIMPLE** — **r.** e **s.:** Gilles Groulx - **sc.:** G. Groulx e René Lecavalier - **f.** (colore): Jean-Claude Labrecque e Guy Borremans - **comm.:** Marcel Dubé - **m.:** Bernard Lagacé - **mo.:** G. Groulx e Sidney Pearson - **p.:** Jacques Bobet per l'Office National du Film, 1965 - **dur.:** 29'.

*Vedere giudizio di Gianni Rondolino a pag. 70 del n. 3, marzo 1966 (Festival di Tours).*

### DANIMARCA

**KNUD** — **r., s., sc.** e **mo.:** Jorgen Roos - **f.:** Thorild Wulff, J. Roos e repertorio · **comm.:** Palle Koch - **m.:** Ole Schmidt - **p.:** Jngolf Boisen per la Nunafilm, 1965 - **dur.:** 32'.

### FRANCIA

**OMBRES ET MIRAGES** — **r.** e **mo.:** Moritz de Hadeln - **s., sc.** e **comm.:** M. de Hadeln ed Erika von dem Hagen - **f.:** M. de Hadeln e Richard Clifton-Dey - **m.:** André Kouyoumjian (chitarra), fanfara dell'Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts e canti di un gruppo anonimo beatnick - **p.:** Moritz de Hadeln, 1967 **dur.:** 50'.

**YÉLÉ DANGA** — **r., f.** (colore e **comm.** : G. Le Moal - **mo.** : Philippe Luzuy - **p.** : G. Le Moal per il Comité du Film Etnographique, 1966 - **dur.** : 20'.

**FOULINA** — **r., f.** (colore) e **comm.** : Igor de Garine - **p.** : Service du Film de Recherches Scientifiques, 1965 - **dur.** : 33'.

GERMANIA OCCIDENTALE

**DIE WUNDER VON MAILAND** — **r., s., sc.** e **comm.** : Hans Rolf Strobel e Heinrich Tichawsky - **f.** : Alfred Tichawsky - **p.** : Strobel e Tichawsky, 1966 - **dur.** 85'.

ITALIA

**FIRENZE, NOVEMBRE '66** — **r., s.** e **f.** : Mario Carbone - **comm.** : Vasco Pratolini - **speaker** : Giorgio Albertazzi - **m.** : Franco Potenza - **p.** : Elisa Magri, 1966 - **dur.** : 25'.

**DIARIO DI BORDO** — **r.** e **s.** : Ansano Giannarelli e Piero Nelli - **f.** : Giuseppe Pinori - **comm.** e **mo.** : Ansano Giannarelli - **p.** : REIAC Film. 1966 - **dur.** : 49'.

**I FUJENTI** — **r.** : Luigi Di Gianni.

*Vedere giudizio di Claudio Bertieri a pag. 56 e dati a pag. 66 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra del documentario - Venezia).*

**EVASI** — **r., s., sc., f., mo.** : Franco Piavoli - **p.** : F. Piavoli, 1964 (ediz. a 8mm.) e 1967 (ediz. a 16mm.) - **dur.** : 11'. (Fuori concorso).

*Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 96 del n. 1, gennaio 1965 (« Cinema d'amatore 1994).*

**IL BIANCO E IL NERO** — **r., s., sc.** e **comm.** : Ansano Giannarelli - **f.** (colore) Eugenio Bentivoglio e Giuseppe Pinori - **m.** : Sergio Pagoni - **p.** : REIAC Film, 1966 - **dur.** : 20'.

**I MAMUTHONES** — **r., s., f.** (colore) e **mo.** : Fiorenzo Serra - **comm.** : Manlio Brigaglia - **p.** : Fiorenzo Serra, 1965 - **dur.** : 11'.

JUGOSLAVIA

**TYBELITE** — **r., s.** e **sc.** : Zarco Pesic - **f.** : Stevo Radovic - **p.** : Dunav Film, 1966 - **dur.** : 11'.

POLONIA

**KALWARIA** (t.l. : **Calvario**) — **r., s.** e **sc.** : Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski - **f.** : Wacław Florkowski e Stanisław Niedbalski - **mo.** : Ludmila Godziaszwili - **p.** : Bolesław Witanowski per la Wytwornia Filmów Dokumentalnych, 1958 - **dur.** : 17'.

SVIZZERA

**DIE LETZTNE KARAWANEN** — **r., s.** e **sc.** : René Gardi e Ulrichc Shweizer - **f.** (colore) : U. Schweizer - **comm.** : Kurt Weibel - **speakers** : Friedhelm Becker e Regula Briner - **m.** : Klaus Sonnenburg - **p.** : René Gardi, 1966 - **dur.** : 120'.

UNGHERIA

**MIÉRT? (t.l.: Perché?)** — **r., s.** e **sc.**: Anna Herskó - **f.**: A. Herskó e Lajos Fazekas - **m.**: Emil Petrovics - **mo.**: Klári Csendes - **p.**: Mafilm Riport-Dokumentumfilm Studió, 1966 - **dur.**: 16'.

U.R.S.S.

**POSLEDNIE PISMA (t.l.: Le ultime lettere)** — **r., s.** e **sc.**: Sava Kulič, Harlampi Stojczew - **superv.**: Mikhajl Romm - **f.**: V. Zanov e repertorio - **comm.**: lettere di soldati tedeschi da Stalingrado - **speaker**: M. Romm - **p.**: Mos'film, 1965 - **dur.**: 32'.

U.S.A.

**WHAT'S HAPPENING** — **r., s.** e **f.**: Antonello Branca - **mo.**: Rossana Coppola - **p.**: Filmakers Research Group, 1966 - **dur.**: 45'.

**VALI** — **r.**: Sheldon Rochlin - **s.** e **sc.**: Sh. Rochlin, Diane Rochlin, Vali Myers, Rudi Rappold - **f.** (colore): Sh. Rochlin - **comm.** e **speakers**: V. Myers e Rudi Rappold - **p.**: Sheldon Rochlin, 1966 - **dur.**: 65'.

**END OF THE TRAIL** — **r.**: Donald B. Hiatt - **s.** e **sc.**: D. B. Hiatt, Rhoda Grady, Daniel W. Jones, Claire Rosenstein - **comm.**: Philip Reisman Jr. - **speaker**: Walter Brennan - **m.**: Robert Russell Bennett - **p.**: Donald B. Hiatt, 1965 - **dur.**: 51'.

**KEEP ON DANCING** — **r., s., f.** (colore) e **mo.**: Marcel Rosenzweig - **p.**: M. Rosenzweig, 1965 - **dur.**: 2'.

**TIME OF THE LOCUST** — **r., s.** e **mo.**: Peter Gessner - **f.**: attualità - **comm.**: registrazioni di discorsi di uomini politici e di interviste con militari - **m.**: Morton Feldman - **p.**: Peter Gessner per la Tunara Films, 1966 - **dur.**: 12'.

**INSIDE RED CHINE** — **r.**: Don Hewitt - **s.**: Pauline Caponegro e May Wong - **comm.**: Robert Guillain, Marvin Kalb, Hans Koningsberger, Han Suyin - **f.** (colore): Wolfgang Weber, Peter Wendt, Madeleine Beck - **p.**: CBS News, 1966 - **dur.**: 52'.

**EPHESUS** — **r.** e **s.**: Fred Padula - **f.**: Edward Spriggs - **m.**: Stanley Shaff - **p.**: Fred Padula, 1965 - **dur.**: 25'.

(*a cura di* Leonardo Autera)

# Film usciti a Roma dal 1° al 31-I-1967

*a cura di ROBERTO CHITI*



ABBREVIAZIONI: *r.* = regia; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

**ALTISSIMA PRESSIONE** — **r.:** Enzo Trapani — **s. e sc.:** Marisa Soprano, Fulvio Palmieri, E. Trapani - **f.:** Mario Montuori - **m.:** Ennio Morricone, Luis Enrique Bakalov - **scg.:** Giulia Mafai - **mo.:** Luciano Anconetani, Gabriella Vitale - **int.:** Dino (Roberto), Rosemarie Dexter (Serenella), Micaela Esdra (Lia), Anna Maria Checchi (Laura), Maria Grazia Spina (Presentatrice), Gianni Morandi, Edoardo Vianello, Michele, Nicola di Bari, Ricky Shayne, Fabrizio Capucci, Peppino Gagliardi, Lucio Dalla, Françoise Hardy, Lando Fiorini, Anna Maria Izzo, The Rocks, Lilly Bistrattini (Gianna), Lea Nanni (Daniela), Gianluca Amadio (Sandro), Sebastiano De Laurentiis (padre di Serenella), Mimmo Poli (salumiere) - **p.:** Antonio Lucatelli per la Tigielle 33 - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** Euro.

**AMERICAN DREAM, An (Vivi e lascia morire) — r. :** Robert Gist.

*Vedere recensione e dati nel prossimo numero.*

**ASSAULT ON A QUEEN (U-112, assalto al Queen Mary) — r. :** Jack Donohue - **r. II unità :** Robert D. Webb - **s. :** dal romanzo di Jack Finney - **sc. :** Rod Serling - **f.** (Panavision, Technicolor) : William Daniels - **m. :** Duke Ellington - **scg. :** Hal Pereira, Paul Groesse - **e. s. :** Lee Vasque - **mo. :** Archie Marshek, Jack Wheeler - **int. :** Frank Sinatra (Mark Brittain), Virna Lisi (Rosa Lucchesi), Tony Franciosa (Vic Rossiter), Alf Kjellin (Eric Lauffnauer), Errol John (Linc Langley), Richard Conte (Tony Moreno), Murray Matheson (capitano), Reginald Denny (maestro d'armi), John Warburton (direttore di banca), Lester Matthews (dottore), Val Avery (Trench), Gilchrist Stuart (I° ufficiale), Ronald Long (II° ufficiale), Leslie Bradley (III° ufficiale), Arthur E. Gould-Porter (IV° ufficiale), Laurence Conroy (giovane ufficiale) - **p. :** William Goetz e William Daniels per la Seven Arts-Sinatra Enterprises - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** Paramount.

**COLTELLI DEL VENDICATORE, I — r. :** John Hold [Mario Bava] - **s.** e **sc. :** Alberto Liberati - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Antonio Rinaldi - **m. :** Marcello Giombini - **mo. :** Otello Colangeli - **int. :** Cameron Mitchell (Rurik), Fausto Tozzi (Aghen), Elissa Mitchell (Karen), Giacomo Rossi Stuart (Arald), Luciano Polletin (Moki), Mike Moore, Renato Terra, Sergio Cortona, Tony Barton - **p. :** Sider Film - **o. :** Italia, 1965 - **d. :** regionale.

**HOME OF YOUR OWN, A** (fa parte del film **La zuppa inglese) — r. :** Jay Lewis - **s.** e **sc. :** J. Lewis e John Whyte - **f. :** Denys Coop - **m. :** Ron Goodwin - **scg. :** Denys Pavitt - **mo. :** Albert J. Gell - **int. :** Bridget Armstrong, Ronnie Barker, George Benson, Richard Briers, Janet Brown, Peter Butterworth, Gerald Campion, Helen Cotterill, Bernard Cribbins, Fred Emney, Bill Fraser, Barrie Gosney, Douglas Ives, Harry Locke, Jack Melford, Norman Mitchell, Thelma Ruby, Ronnie Stevens, Tony Tanner, Thorley Walters, Aubrey Woods, Henry Woolf - **p. :** Bob Kellett per la Dormar - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** Metropolis Film. (durata 35 minuti) - Al film è abbinato **SAN FERRY ANN** (vedi).

**INCOMPRESO — r. :** Luigi Comencini.

*Vedere recensione e dati nel prossimo numero.*

**MAIGRET A PIGALLE — r. :** Mario Landi.

*Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel prossimo numero.*

**MONNAIE DE SINGE... (I 7 falsari) — r. :** Yves Robert - **s. :** dal romanzo di Paul Chaland « La veuve de Modane » - **sc. :** Yves Robert, Pierre Lévy Corti - **dial. :** Daniel Boulanger - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Edmond Sechan - **m. :** Michel Legrand - **scg. :** Georges Wakhevitch - **mo. :** Monique Kirsanoff - **int. :** Robert Hirsch (Fulbert Taupin), Sylva Koscina (Lucile), Jean-Pierre Marielle, Jean Yanne, Sylvie Breal, Alberto Closas, Christian Marin, Max Amyl, Philippe Castelli, Bernard Carat, Pierre Tornade - **p. :** Paul-Edmond Decharme per la Sud Pacifique Films-Capitol Films / Benito Perojo / Arco Augustus - **o. :** Francia-Spagna-Italia, 1966 - **d. :** regionale.

**PARIS BRULE-T-IL? / IS PARIS BURNING? (Parigi brucia) — r. :** René Clément - **r. II° unità :** André Smagghe.

*Vedere recensione e dati nel prossimo numero.*

**PENELOPE (Penelope, la magnifica ladra) — r. :** Arthur Hiller - **s. :** dal romanzo di E. V. Cunningham - **sc. :** George Welles - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Harry Stradling - **m. :** Johnny Williams - **scg. :** George W. Davis, Preston Ames - **mo. :** Rita Roland - **int. :** Natalie Wood (Penelope), Ian Bannen (James B. Elcott),

Dick Shawn (dott. Gregory Mannix), Peter Falk (ten. Bixbee), Jonathan Winters (prof. Klobb), Lila Kedrova (Sadaba), Lou Jacobi (Ducky), Norma Crane (Mildred), Arthur Malet (Higgins), Jerome Cowan (direttore della banca), Amzie Strickland (Miss Serena), Arlene Golonka (Caprifoglio Rosa), Bill Gunn (sergente Rothschild), Carl Ballantine (Boom Boom), Iggie Wolfington (proprietario magazzino) - **p. :** Arthur Loew jr. per la Euterpe - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** M. G. M.

**PERSONA (Persona) — r. :** Ingmar Bergman.

*Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.*

**QUIEN SABE? — r. :** Damiano Damiani.

*Vedere recensione e dati in un prossimo numero.*

**QUILLER MEMORANDUM, The (Quiller Memorandum) — r. :** Michael Anderson.

*Vedee recensione e dati nel prossimo numero.*

**RIO MALDITO (7 pistole per El Gringo) — r. :** Juan Xiol Marchal - **s.** e **sc. :** Ignacio F. Iquino - **f.** (Techniscope, Technicolor) **:** Julian Perez de Rozas - **m. :** Enrique Escobar - **mo. :** Maricel Bautista - **int. :** Gérard Landry, Dan Harrison, Fernando Rubio, Alberto Farnese, Alberto Gadea, Manuel Simon, Cesar Ojinaga, Gustavo Re, José M. Pinillo, Eduardo Lizarza, Victor Villanova, Therese Giro, Gaspar Gonzales - **p. :** J. S. de La Fuente per la I.F.I. / Cineproduzioni Associate - **o. :** Spagna-Italia, 1966 - **o. :** Filmar.

**ROSA PER TUTTI, Una — r. :** Franco Rossi.

*Vedere recensione e dati nel prossimo numero.*

**SAN FERRY ANN** (fa parte del film **La zuppa inglese**) **— r. :** Jeremy Summers - **s.** e **sc. :** Bob Kellett - **f. :** Billy Williams - **m. :** Burnell Whibley - **scg. :** William Brodie - **mo. :** Albert J. Gell - **int. :** Wilfrid Brambell, Lynn Carol, David Lodge, Joan Sims, Barrie Gosney, Anne Kellett, Catherine Feller, Rodney Bewes, Barbara Windsor, Ronnie Stevens, Fred Emney, Ron Moody, Paul Grist, Andreas Malandrinos, Warren Mitchell, Graham Stark, Aubrey Woods, Henry Woolf, Hugh Paddick, Joan Sterndale Bennett, Tex Fuller. Thomas Gallagher, Sandor Elès - **p. :** Bob Kellett per la Dormar - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** Metropolis Film (durata 35 minuti). Al film é abbinato **A HOME OF YOUR OWN.**

**VENGEANCE (La violenza è la mia legge) — r. :** Hilyard Dene - **s.** e **sc. :** Alex Sharp, Ed Erwin - **f. :** Richard Kendall - **mo. :** Ewing M. Brown - **int. :** Billy Wood (Lafe Todd), Melora Conway (Jean Harmon), William Thourlby, Owen Pavitt, Byrd Holland, James Cavanaugh, Larry Gerst, Edwin Cook, Gordon Wynn, John Bliss - **p. :** Bad Axe Production - **o. :** U.S.A. - **d. :** regionale.

**VOSTRO SUPERAGENTE FLIT, Il — r. :** Mariano Laurenti - **s. :** Franco Siniscalchi - **sc. :** Bruno Corbucci - **f.** (Eastmancolor) **:** Tino Santoni - **m. :** Bruno Canfora - **scg. :** Francesco Bronzi - **mo. :** Giuliana Attenni - **int. :** Raimondo Vianello (Flit), Raffaella Carrà (Aura), Pamela Tudor (moglie di Smirnoff), Fernando Sancho (Smirnoff), Alfredo Marchetti (Hayes), Giorgio Bonora, Franco Morici, Doro Corrà, Alfred Thomas, Lilia Neyung, Ursula Janis, Giuseppe Castellano, Feridan Nicol - **p. :** I.M.A. Film. - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** regionale.

**WALK, DON'T RUN (Cammina, non correre) — r. :** Charles Walters - **s. :** Robert Russell e Frank Ross - **sc.:** Sol Saks - **f.** (Panavision, Technicolor) **:** Harry

Stradling - **m.:** Quincy Jones - **scg.:** Joe Wright - **mo.:** Walter Thompson, James Wells - **int.:** Cary Grant (sir William Rutland), Samantha Eggar (Christine Easton), Jim Hutton (Steve Davis), John Standing (Julius D. Haversack), Miiko Taka (Aiko Kurawa), Ted Hartley (Yuri Andreyovitch), Ben Astar (Dimitri), George Takei (capitano di polizia), Teru Shimada (signor Kurawa), Lois Kiuchi (Signora Kurawa), Robert Okazaki - **p.:** Sol C. Siegel per la Sol C. Siegel Prod. - Granley Presentation - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Columbia-Ceiad.

**WAY, WAY OUT (Stazione Luna)** — **r.:** Gordon Douglas - **s.** e **sc.:** William Bowers e Laslo Vadnay - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : William H. Clothier - **e. f. s.:** L. B. Abbott, Emil Kosa jr. e Howard Lydecker - **m.:** Lalo Schifrin - **scg.:** Jack Martin Smith, Hilyard Brown - **mo.:** Hugh S. Fowler - **int.:** Jerry Lewis (Peter Mattemore), Anita Ekberg (Anna Sablova), Robert Morley (Harold Quonset), Connie Stevens (Eileen Forbes), Dick Shawn (Igor), Brian Keith (gen. Hallenby), Dennis Weaver (Hoffman), Howard Morris (Schmidlap), William O' Connell (Ponsonby), Bobo Lewis (Esther Davenport), Milton Frome (delegato russo), Alexander D'Arcy (Deuce), Linda Harrison (Peggy), James Brolin (Ted) - **p.:** Malcolm Stuart per la Coldwater-Jerry Lewis Prod. - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Dear-20th Century Fox.

**ZUPPA INGLESE, La** — programma costituito dai mediometraggi **A Home of Your Own** e **San Ferry Ann** (vedi).

## Riedizioni

**FANTASIA (Fantasia)** — **r.:** Kenneth Anderson, Bruce Bushman, Arthur Byram, Tom Codrick, Robert Cormack, Harold Dlughty, Yale Gracey, Hugh Hennesy, John Hubley, Dick Kelsey, Gordon Legg, Kay Nielsen, Lance Nolley, Erni Nordli, Kendall O' Connor, Charles Payzant, Curt Perkins, Charles Philippi, Herbert Ryman, Zack Schwartz, Terrell Stapp, McLaren Stewart, Al Zinnen - **dirett. sequenze:** James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe, Norman Ferguson, James Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield - **s.:** Lee Blair, Phil Dike, Otto Englander, Carl Fallberg, Campbell Grant, Joe Grant, Albert Heath, Graham Heid, Art Heinemann, Sylvia Holland, Dick Huemer, John McLeish, Bianca Majolie, William Martin, Perce Pearce, Bill Peet, Erdman Penner, Elmer Plummer, Joseph Sabo, Webb Smith, George Stallings, Robert Sterner, Leo Thiele, Norman Wright - **animazione:** Edwin Aardal, Preston Blair, John Bradbury, Paul Busch, Jack Campbell, Robert Carlson, Les Clark, Ugo D'Orsi, Philip Duncan, Art. Elliott, John Elliotte, Hugh Fraser, Frank Grundeen, Harry Hamsel, Bill Justice, Lynn Karp, Walt Kelly, Paul Kossoff, Hicks Lokey, John Lounsbery, Edward Love, Don Moore, Milt Neil, Lester Novros, Arthur Palmer, Don Patterson, Ray Patterson, George Rowley, Duke Russell, William Shull, Grant Simmons, Robert Stokes, Howard Swift, Norman Tate, Riley Thompson, Don Tobin, Harvey Toombs, Berny Wolf, Cornett Wood, Marvin Woodward, Cy Young, Bob Youngquist - **superv. anim.:** Arthur Babbitt, Norman Ferguson, Ollie Johnston, Ward Kimball, Eris Larson, Joshua Meador, Fred Moore, Wolfgang Reithermann, Don Towsley, Vladimir Tytla - **bozzetti dei personaggi:** James Bodrero, Earl Hurd, Ethel Kulsar, John P. Miller, Elmer Plummer, Martin Provensen, Loma Soderstrom, John Walbridge, - **animazione effetti:** Miles Pike, John Reed - **scg.:** Dick Anthony, Nino Carbe, Claude Coats, Chales Connov, Merle Cox, Al Dempster, Roy Forkum, Eric Hansen, John Hench, Ray Huffine, Ethel Kulsar, Edward Levitt, Ray Lockrem, Brice Mack, Gerald Nevius, Art Riley, Stan Spohn, Joe Stahley, Ed Starr, Robert Storms - **m.:** Leopold Stowkowski e la Philadelphia Orchestra - **superv. prod.:** Ben Sharpsteen - **p.:** Walt Disney - **o.:** U.S.A., 1940 - **d.:** Rank.

*Allegato a «Bianco e Nero», Roma, anno XXVIII, n. 2, febbraio 1967.*